

II CONGRESO INTERNACIONAL  
de la Bajada de la Virgen

II CONGRESO  
INTERNACIONAL  
de la  
**Bajada**  
de la  
**Virgen**

SANTA CRUZ DE LA PALMA  
2020 JULIO 16-18



*Secundus conventus internationalis descensus Virginis a Niveis. Sancta Crux  
in insula Palma, postridie idus Iulias-ante diem quattuordecimum Kalendas  
Augustas Anno MMXX*

II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen  
First International Conference of the Descent of the Virgin



II Congreso Internacional  
de la Bajada de la Virgen  
(Santa Cruz de La Palma, 16-18 de julio de 2020)

Libro de actas

Edición de  
Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa

© Del texto, los autores

© De la edición:

Cabildo Insular de La Palma  
Avenida Marítima, n. 3  
38700 Santa Cruz de La Palma (Islas Canarias)

© Dibujos, ilustraciones y fotografías:

Los autores

© Diseño de la cubierta:

Alberto Fernández según el cartel de Eudaldo Lorenzo Álvarez para la Bajada de la Virgen de 1980

© Ilustraciones de la cubierta, anteportada, portadillas y colofón:

Eudaldo Lorenzo Álvarez, carteles para la Bajada de la Virgen de 1980 y 1985

*La publicación de este libro de actas ha contado con la  
colaboración altruista de Cartas Diferentes Ediciones*



*Catalogación:*

Biblioteca de la Sociedad La Investigadora (Santa Cruz de La Palma)

*Maquetación e impresión:*

Imprenta Taravilla s. L.

*Depósito legal:*

TF 572-2020

ISBN: 978-84-87664-99-9

CONGRESO INTERNACIONAL DE LA BAJADA DE LA VIRGEN (2. 2020. SANTA CRUZ DE LA PALMA)

Segundo Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen: (Santa Cruz de La Palma, 16-18 de julio de 2020): libro de actas / Edición de Manuel Poggio Capote, Víctor J. Hernández Correa.— Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 2020.

960 p. : il.; 24 cm.

ISBN 978-84-87664-99-9

1. Bajada de la Virgen de las Nieves-Santa Cruz de La Palma-Congresos y asambleas. 2. Fiestas populares-España-Santa Cruz de La Palma (La Palma). 3. La Palma-Fiestas. I. Poggio Capote, Manuel, ed. II. Hernández Correa, Víctor J., ed.

394 (460.41La Palma) (063)



II CONGRESO INTERNACIONAL DE LA BAJADA DE LA VIRGEN  
Santa Cruz de La Palma, 16-18 de julio de 2020

SECOND INTERNATIONAL CONFERENCE OF THE DESCENT OF THE VIRGIN  
Santa Cruz de La Palma. July 16th to 18th, 2020

COMITÉ CIENTÍFICO / SCIENTIFIC BOARD

Dra. Dña. Fátima Béthencourt Pérez (Universidad de Valladolid, España)  
Dr. D. José Luis Crespo Fajardo (Universidad de Cuenca, Ecuador)  
Dra. Dña. Carmen Díaz Alayón (Universidad de La Laguna, España)  
Dr. D. Manuel Ferrer Muñoz (Universidad Técnica del Norte, Ecuador)  
Dr. D. Bernardo García Gutiérrez (Universidad Complutense de Madrid, España)  
Dra. Dña. Sonia Petisco Martínez (Universidad de La Laguna, España)  
Dr. D. Jesús Pérez Morera (Universidad de La Laguna, España)  
Dra. Dña. Dulce Rodríguez González (Universidad de La Laguna, España)  
Dr. D. Francisco José Ruiz Pérez (Universidad de Deusto, España)  
Dr. D. José Esteban San Juan Hernández (Instituto Universitario Andrés Bello, España)  
Dr. D. Werner Thomas (Universidad de Lovaina, Bélgica)

COMITÉ ORGANIZADOR / ORGANIZING COMMITTEE

Dña. Isabel Concepción Rodríguez (Cabildo Insular de La Palma)  
D. Alberto Fernández Pérez (Cartas Diferentes Ediciones)  
Dña. Carmen Luisa Ferris Ochoa (Cartas Diferentes Ediciones)  
D. Daniel Hernández Rodríguez (Foro Cívico de Santa Cruz de La Palma)  
Dr. D. Antonio Lorenzo Tena (Centro Asociado a la UNED de La Palma)  
Dña. Marta Lozano Martín (Museo Insular de La Palma)  
Dña. Milagros Martín Álvarez (Escuela Insular de Música de La Palma)  
D. Alejandro Martín Perera (Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves)  
Dña. Nieves Laura Pérez González (Museo Insular de La Palma)  
Dña. Rosa Rodríguez Pérez (Museo Insular de La Palma)  
Dña. Isabel Santos Gómez (Museo Insular de La Palma)

SECRETARIO / SECRETARY

D. Víctor J. Hernández Correa (Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma)

DIRECTOR / PRESIDENT

Dr. D. Manuel Poggio Capote (Cronista oficial de Santa Cruz de La Palma)

COMITÉ DE HONOR / HONORARY COMMITTEE

Ilmo. Sr. D. Mariano Hernández Zapata (Presidente del Cabildo Insular de La Palma)  
Ilma. Sra. Dña. Manuela de Armas Rodríguez (Consejera Educación, Universidades,  
Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias)  
Sra. Dña. Jovita Monterrey Yanes (Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico del  
Cabildo Insular de La Palma)  
Rvdo. D. Antonio Hernández Hernández (Rector del Real Santuario de Nuestra Se-  
ñora de las Nieves)  
Dr. D. Juan Albino Méndez Pérez (Vicerrector de Cultura, Participación Social y  
Campus Ofra y La Palma de la Universidad de La Laguna)  
Dra. Dña. María del Pino Quintana Montesdeoca (Vicerrectora de Cultura y Socie-  
dad de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)  
Dra. Dña. Rosario Álvarez Martínez (Real Academia Canaria de Bellas Artes de San  
Miguel Arcángel)  
Sr. D. Miguel Ángel Fernández Matrán (Centro Internacional para la Conservación del  
Patrimonio, CICOP)  
Sr. D. Luis J. Martín Herrera (Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Palma)  
Sra. Dña. Rosa Aguado Jaubert (Real Sociedad Cosmológica)  
Dra. Dña. Carmen Ortiz García (Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo  
Superior de Investigaciones Científicas)

INSTITUCIONES ORGANIZADORAS / ORGANIZING INSTITUTIONS

Cabildo Insular de La Palma; Museo Insular de La Palma; Universidad de La Lagu-  
na; Universidad de Las Palmas de Gran Canaria; Foro Cívico de Santa Cruz de La  
Palma; Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Palma; Real Academia  
Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel; Centro Internacional para la Con-  
servación del Patrimonio (CICOP).

COMISIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL DE LA BAJADA DE LA VIRGEN /  
COMMITTEE OF CULTURAL HERITAGE OF THE DESCENT OF THE VIRGIN

D. José M. Jaubert Lorenzo; Dra. Dña. Elsa López Rodríguez; D. Pedro M. Rodrí-  
guez Castaños; Dr. D. Anelio Rodríguez Concepción.

FORO CÍVICO DE SANTA CRUZ DE LA PALMA / SANTA CRUZ DE LA PALMA CIVIC FORUM

D. Juan Cavallé Cruz; D. Juan Manuel Fernández Pérez; D. Santiago Jorge Santos;  
Dña. Illiní María Lemes Rodríguez; D. José Guillermo Rodríguez Escudero.

REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE LA PALMA /  
ROYAL ECONOMIC SOCIETY OF FRIENDS OF LA PALMA

D. José María Catalá Robert; D. Mauro Fernández Felipe; Dña. Aurora Ortega Brito.



II CONGRESO INTERNACIONAL DE LA BAJADA DE LA VIRGEN  
Santa Cruz de La Palma, 16-18 de julio de 2020

SUMARIO

Presentación, por Jovita Monterrey Yanes .....	17
Introducción, por Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa .....	21
<i>I. La Virgen de las Nieves y su entorno devocional y festivo</i>	
LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. La advocación de la Virgen de las Nieves en Canarias .....	61
RODA PEÑA, José. La Virgen de las Nieves: representaciones escul- tóricas en Sevilla y su provincia .....	137
LÓPEZ, Elsa. El armario de la Virgen de las Nieves: símbolos y rituales .....	165
ARBETETA MIRA, Letizia. «Prisionera de diamante / grillos de es- meralda tiene»: notas sobre el papel de las joyas y los joyeros ma- rianos en la fiesta barroca.....	173
<i>II. Bajada de la Virgen de las Nieves y la fiesta barroca: traslados y devoción colectiva en la cultura occidental</i>	
CAMPOS Y FERNÁNDEZ SEVILLA, F. Javier. Inventario de fiestas marianas españolas no anuales .....	207
NEELS, Rinaldo. La Procesión de la Santa Sangre en Brujas: un enfoque psicohistórico .....	321
DENSTORME, Erik van. El «Ommegang» de Bruselas (desfile proce- sional histórico y popular) .....	345

CASTAÑO GARCÍA, Joan. Liturgia y escena en la «Festa» o «Misteri d'Elx» .....	359
MARTINO ALBA, Pilar. Fiestas de la Virgen de la Salud de Algemesí, artes escénicas y religiosidad popular: simbiosis de éxito para la conservación del patrimonio inmaterial .....	379
RUMBO SOLER, Albert. La Patum de Berga: salvaguarda y protección de una fiesta medieval en el siglo XXI .....	403
HERRERA GARCÍA, Francisco J. «Blanquísima señora»: fiestas inmaculistas de 1665 en Santa María la Blanca de Sevilla .....	415
GÓMEZ ARRIOLA, Ignacio. La Romería, el ciclo ritual de «La Llevada» de la Virgen de Zapopan (México), patrimonio cultural comunitario .....	445
FERRIS OCHOA, Carmen Luisa. Los Diablos Danzantes del Corpus Christi de Venezuela: Patrimonio Inmaterial de la Humanidad .....	455
FREIRE SORIA, Carlos Gonzalo. «Tonos del Niño» y villancicos tradicionales en la fiesta del Pase del Niño Viajero (Cuenca, Ecuador) ....	473
FLÓREZ DÁVILA, Gloria Cristina. <i>Mamacha Candelaria</i> : un antiguo culto mariano presente en el mundo andino .....	479
CAZORLA MURILLO, Fabrizio. El Carnaval de Oruro (Bolivia): una manifestación profana en torno a la Virgen del Socavón .....	493
MARRERO ALBERTO, Antonio. Fiestas y devociones en Chile: el Cristo de Mayo, Nuestra Señora de Andacollo y la Virgen de la Tirana .....	499

### III. *El protocolo de la Bajada de la Virgen*

VEGA CERNUDA, Miguel Ángel. La mariología cultural como contexto de las celebraciones lustrales de la isla de La Palma: fenomenología, documentación y contrastes .....	517
RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. Ornato callejero en las fiestas de Santa Cruz de La Palma durante el Barroco: una lectura de la <i>Descripción</i> de la Bajada de la Virgen de las Nieves de 1765 .....	563

BÉTHENCOURT PÉREZ, Fátima. Artificio y simulación en la fiesta barroca: sobre autómatas en la bajada de la Virgen de 1765.....	581
CHINEA CÁCERES, José Lorenzo. Las campanas de Santa Cruz de La Palma y el repique general de la Bajada de la Virgen .....	613
HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. Los arcos triunfales y las enramadas en La Palma: la Bajada de la Virgen y otras citas festivas .....	653
MARTÍN HERNÁNDEZ, Alexis. Los globos aerostáticos de papel en la Bajada de la Virgen .....	681
<i>IV. La fiesta tradicional de la Bajada de la Virgen</i>	
POGGIO CAPOTE, Manuel, LORENZO TENA, Manuel. Rito y ceremonia en la Bajada de la Virgen .....	691
CRUZ RODRÍGUEZ, Juan de la. Los traslados del trono de la Virgen de las Nieves en sus fiestas lustrales.....	747
CABRERA HERNÁNDEZ, Benito. El folclore de tambor y castañuelas: una reflexión en torno a la Subida del Trono Lustral .....	755
SUÁREZ ROSA, Mario. La Virgen y el mar: Diálogo entre el Castillo y la Nave .....	765
COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro, SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Pablo. «Ceden la fiesta a los oídos»: los sentidos del cuerpo en las loas marianas de Juan Bautista Poggio Monteverde e Isidoro Arteaga de la Guerra .....	773
BRITO DÍAZ, Carlos. El carro alegórico neobarroco: visión y perspectiva de la obra mariana de Antonio Rodríguez López (con la edición de los Carros de 1855 y 1915).....	791
POGGIO CAPOTE, Manuel, LORENZO TENA, Antonio. Las «bajadas» y «subidas» de José Felipe Hidalgo: entre el Carro Triunfal y la Alegoría del Barranco .....	821
REY BRITO, Pilar, ABDO PÉREZ, Antonio. El centenario de la <i>Danza de las Mariposas</i> y su reposición en la Bajada de la Virgen (1895-1995).....	857

RODRÍGUEZ CASTRO, Marta Luisa. «Encendido de velas en semana grande»: La Pandorga de la Bajada de la Virgen de 2000.....	865
MORÁN RODRÍGUEZ, Carlos. La elaboración de Mascarones palmeros: de la investigación al producto.....	873
DARANAS VENTURA, Facundo. La Danza de Enanos como recurso económico de la Bajada de la Virgen (siglo XX).....	889
MEDINA CONCEPCIÓN, Francisco. La Danza de Acróbatas y el pasodoble «Manolo», apología del candor.....	909
MARRERO BARROSO, Inmaculada. El Minué de Luis Cobiella: <i>Minué de La Palma</i> .....	917

#### APÉNDICES

Programa del II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen.....	939
Memoria del II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen.....	943
Conclusiones.....	949
Carteles del II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen.....	955

SECOND INTERNATIONAL CONFERENCE OF THE DESCENT OF THE VIRGIN  
Santa Cruz de La Palma, July 16th to 18th, 2020

TABLE OF CONTENTS

Presentation, by Jovita Monterrey Yanes .....	17
Introduction, by Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa .....	21
 <i>I. The Virgin of the Snows: Festive and Devotional Background</i>	
LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. The Advocation of The Virgin of the Snows in the Canary Islands.....	61
RODA PEÑA, José. The Virgin Of The Snows: Sculptural Represen- tations in Seville and its Province .....	137
LÓPEZ, Elsa. The Virgin of the Snows' Wardrobe: Symbols and Rituals.....	165
ARBETETA MIRA, Letizia. «Prisoner of Diamond / has Emerald shackles»: Notes on the role of jewelry and Marian treasures in the Baroque festivals .....	173
 <i>II. The Virgin of the Snows and Her Devotional and Festive Environment</i>	
CAMPOS Y FERNÁNDEZ SEVILLA, F. Javier. Inventory of Non- Annual Spanish Marian Feasts .....	207
NEELS, Rinaldo. The Procession of the Holy Blood in Brugges: a Psychohistorical Approach.....	321
DENSTORME, Erik van. The Ommegang of Brussels (Historical Pro- cession and Popular Festival) .....	345

CASTAÑO GARCÍA, Joan. Liturgy and Performance at the «Feast» or «Misteri d'Elx» .....	359
MARTINO ALBA, Pilar. Festivity of the Holy Mary of the Health of Algemesi, Performing Arts and Popular Religiosity: Successful Symbiosis for Safeguarding of The Intangible Cultural Heritage .....	379
RUMBO SOLER, Albert. The Berga's Patum: Safeguard and Protection of a Medieval Feast in the 21st Century .....	403
HERRERA GARCÍA, Francisco J. «Whitest Lady»: Immaculate Feasts of 1665 in Saint Mary the White in Seville .....	415
GÓMEZ ARRIOLA, Ignacio. The Pilgrimage: The Ritual Cycle of «La Llevada» (The Carried) of the Virgin Of Zapopan (Mexico), Cultural Heritage of Humanity .....	445
FERRIS OCHOA, Carmen Luisa. Venezuela's Dancing Devils of Corpus Christi: a Priceless Human Heritage .....	455
FREIRE SORIA, Carlos Gonzalo. «Holy Child Tunes» and Traditional Carols in the celebrations of the Travelling Child Procession (Cuenca, Ecuador) .....	473
FLÓREZ DÁVILA, Gloria Cristina. «Mamacha Candelaria» (Our Lady of the Candle): An Ancient Marian Cult Present in the Andean World ...	479
CAZORLA MURILLO, Fabrizio. The Oruro Carnival (Bolivia): a Profane Manifestation around the Virgin of the Socavón .....	593
MARRERO ALBERTO, Antonio. Festivities and Devotions in Chile: the Crist of May, Our Lady of Andacollo and the Virgen of La Tirana .....	499

### III. *The Descent of the Virgin Protocol*

VEGA CERNUDA, Miguel Ángel. Cultural Mariology as a Context for the Lustral Celebrations of the Island of La Palma: Phenomenology, Documentation and Contrasts .....	517
RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. Street Ornamentation in the Festivals of Santa Cruz de La Palma during the Baroque: an Approach to the Descent of the Virgin of the Snows in 1765 .....	563

BÉTHENCOURT PÉREZ, Fátima. Artifice and Simulation in the Baroque Festival: Reflections on Automaton in the Descent of the Virgin in 1765 .....	581
CHINEA CÁCERES, José Lorenzo. The Bells of Santa Cruz de La Palma & the General Bell-Rings of the Descent of the Virgin ...	613
HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. Triumphal Arches and Festive Bowers in La Palma: The Descent of the Virgin and other traditional Festivals.....	653
MARTÍN HERNÁNDEZ, Alexis. Paper Hot-Air Balloons in The Descent of the Virgin .....	681
<i>IV. The Traditional Feast of the Descent of the Virgin</i>	
POGGIO CAPOTE, Manuel, LORENZO TENA, Antonio. Ritual and Ceremony in the Descent of the Virgin.....	691
CRUZ RODRÍGUEZ, Juan de la. The Transfers of the Throne of the Virgin of the Snows in their Lustral Celebrations.....	747
CABRERA HERNÁNDEZ, Benito. Drum and Castanet Folklore: a Reflection on the Lustral Throne Ascent.....	755
SUÁREZ ROSA, Mario. The Virgin and the Sea: Dialogue Between the Castle and the Caravel.....	765
COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro, SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Pablo. «Cede the Party to the Hearing»: The Body's Sense in Marian loas by Juan Bautista Poggio Monteverde and Isidoro Arteaga de la Guerra .....	773
BRITO DÍAZ, Carlos. The Neobaroque Allegorical Car: Vision and Perspective of Antonio Rodríguez López's Marian Work (1885 and 1925 Edition Included) .....	791
POGGIO CAPOTE, Manuel, LORENZO TENA, Antonio. «Descents and Ascents» of José Felipe Hidalgo: Between the Triumphal Car and the Ravine's Allegory .....	821
REY BRITO, Pilar, ABDO PÉREZ, Antonio. <i>Butterflies' Dance</i> Centennial and its Renewal in the Descent of the Virgin (1895-1995) .....	857

RODRÍGUEZ CASTRO, Marta Luisa. The Kindling of Candles in the Main Week: The Parade of «La Pandorga» in the Descent of the Virgin in 2020 .....	865
MORÁN RODRÍGUEZ, Carlos. «Palmeros» Masks Production: From Research to Product .....	873
DARANAS VENTURA, Facundo. The Dance of the Dwarfs as an Economic Resource in the Descent of the Virgin (20th Century) .....	889
MEDINA CONCEPCIÓN, Francisco. The Dance of Acrobats and «Manolo» Double-Step Dance: Apology of Candour .....	909
MARRERO BARROSO, Inmaculada. Luis Cobiellas Minuet: «Minuet of La Palma» .....	917

## APPENDIX

Programme of the Second International Conference of the Descent of the Virgin .....	939
Report of the Second International Conference of the Descent of the Virgin .....	943
Conclusions of the Second International Conference of the Descent of the Virgin .....	949
Posters of the Second International Conference of the Descent of the Virgin .....	955





## PRESENTACIÓN

Desde que el 16 de marzo de 1913 el Cabildo Insular de La Palma contemporáneo se constituyera para asumir la responsabilidad que determinaba la legislación, ha sido una constante la estrecha colaboración con determinados actos o con aportaciones económicas para cubrir ciertos gastos generados en los festejos de la Bajada de la Virgen que ha conducido la nueva Administración, que heredó de su antecesor, el antiguorregimental Concejo de La Palma, el nombre y el ejercicio jurisdiccional sobre el conjunto de la isla. Así lo ha corroborado últimamente José Eduardo Pérez Hernández en su monografía *Historia del Cabildo Insular de La Palma (1913-1978)* (Santa Cruz de La Palma, 2017): el Cabildo —explica el autor—, «al menos en la primera mitad del siglo veinte, hizo acto de presencia en el espacio escénico mediante arcos y carrozas distintivas de la institución». Y continúa: «Sabemos que el Cabildo instaló un arco propio en la calle Real de Santiago (hoy, Anselmo Pérez de Brito) durante la Bajada de 1925. Durante la lustral de 1930 consignó cinco mil pesetas y la misma cantidad acordó ofrecer para 1940 [...]. En la edición de 1945 contribuyó con cinco mil pesetas, un arco artístico en una de las calles del tránsito de la procesión mariana y una carroza [...]. Al respecto del arco, en pleno de primero de mayo de 1945, el cuerpo insular acordó fabricarlo con materiales sólidos que no degradasen fácilmente y pudiese utilizarse “en otras ocasiones para fines exclusivos del Cabildo”».

En esta misma línea, con el tiempo, el Cabildo ha mantenido su contribución económica, sus propias aportaciones al programa y, especialmente, a la difusión de la fiesta por distintos canales de orden turístico. En el corriente año de 2020, la Corporación Insular ha apostado por promover la celebración, mediante sesiones virtuales, de este II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen, cuyas actas ven ahora la luz. El prestigio alcanzado por el I Congreso, con una amplia difusión en todos los niveles (académico, cultural, social, publicitario...), ha logrado ser superado por la proyección conseguida en esta segunda entrega, que cuenta con aportes científicos de Europa (con representaciones de Bélgica, la Península Ibérica y Canarias) y de América (en un arco que comprende desde México hasta Chile).

A propuesta del Foro Cívico de Santa Cruz de La Palma, el Cabildo Insular de La Palma se ha sumado a la cita, que han respaldado el Gobierno de Canarias, la Universidad de La Laguna, la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, la Real

Academia Canaria de Bellas Artes «San Miguel Arcángel», el Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio (CICOP), las centenarias Real Sociedad Económica del País de La Palma y Real Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma y, cómo no, la Comisión de Patrimonio Cultural adscrita al Consejo Rector del Organismo Autónomo Municipal de la Bajada de la Virgen.

Así es cómo se entiende también que la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico del Excmo. Cabildo Insular de La Palma propusiese en su momento la introducción de la mesa temática «Conservación, protección y difusión del patrimonio inmaterial: las fiestas lustrales de la Bajada de la Virgen de las Nieves de la isla de La Palma» en el programa previsto para el XXI Simposio de Centros Históricos y Patrimonio Cultural de Canarias, organizado por el CICOP, cuya celebración estaba prevista inicialmente para el 10 y el 11 de junio de 2020 y que las circunstancias sociosanitarias actuales han obligado a aplazar para el mismo mes de 2021. La incorporación de esta mesa monográfica al Simposio avala el interés que la Bajada de la Virgen tiene como manifestación compleja de lo que en los últimos años se ha dado en llamar *patrimonio cultural*, nomenclatura que deja atrás la vieja distinción entre ‘lo material’ e ‘inmaterial’, aunando ambas nociones a partir de una concepción social y académica que trata más de concebir integralmente que de preservar la idea de *cajones estancos*.

Continuando en estos términos, entre otras múltiples manifestaciones festivas presentes y vivas aún hoy en La Palma, acaso la Bajada de la Virgen de las Nieves haya sabido afiliar ambas ideas no ya de forma racional, sino por su propia naturaleza híbrida, que permite la convivencia en un mismo número, pongamos por caso el Carro Alegórico y Triunfal, de diferentes ámbitos relacionados inevitablemente entre sí por más que tratemos de enumerarlos o de analizarlos por separado: vestuario (figurines, tablas de medidas de los actores, resultados finales más registros fotográficos tomados durante la puesta en escena), escenografía (casi siempre efímera, pero que lleva tras de sí bocetos iniciales y distintos planos de dibujo, maquetas, fotografías...), texto y música (también plasmados en soportes materiales, en papel o en formato digital, grabaciones sonoras y en vídeo para la puesta en escena, reseñas en la prensa y estudios críticos), etc., etc.

Desde estas páginas quiero agradecer a los participantes y organizadores su implicación, su entrega fiel y su creencia firme en los valores perennes de esta fiesta, que no podrá entenderse del todo sin la comunión de tantos factores, entre los cuales, indudablemente la gente, mediante su interacción en la organización, actuación y recepción, ha conservado, ha hecho crecer y sigue legando a las generaciones del porvenir.

JOVITA MONTERREY YANES  
*Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico*  
*Excmo. Cabildo Insular de La Palma*



## INTRODUCCIÓN

«Memoria, cuanta es tu ayuda  
tanto embarazo sufrí,  
que quiero, por sólo amar,  
amar, entender y oír».

Juan B. Poggio Monteverde, *El Pregón* (1690).

Lo dijimos en su momento y continuamos manteniéndolo. La fiesta sólo puede conocerse cuando se ha gozado y se ha amado. La cita que encabeza estas líneas, puesta por el poeta en boca del personaje de la Voluntad de su loa *El Pregón*, viene a confirmarnos que este punto de partida no es nuevo ni original, pues desde finales del siglo XVII el palmero tenía plena consciencia de la importancia del *afecto* como motor del propio amor, de la comprensión y de la recepción a través de lo sensorial de lo que significaban la Virgen de las Nieves y su conmemoración lustral. Cada cual en su ámbito (ya sea el técnico, el artístico, el administrativo...) y cada uno en su papel o función (bien como organizador, actuante o receptor), todos, en definitiva, contribuyen a poblar un universo complejo que asocia —con maneras prácticamente infinitas— el sentimiento nacido de la devoción a la madre de Dios por medio de su advocación universal romana de *Nuestra Señora de las Nieves*, contextualizada en La Palma a través de una talla que es obra material atribuida a Lorenzo Mercadante de Bretaña, llegada al solar isleño durante el proceso de evangelización de la isla previo a la acción militar comandada por Alonso Fernández de Lugo en 1492-1493. Sin embargo, qué duda cabe de que la fiesta lustral ha trascendido lo meramente local y ha logrado escalar una posición mayúscula en el contexto festivo hispánico como manifestación que, aunque nacida hace ya algo más de tres siglos, ha sabido perpetuar algunos de los signos inequívocos de su impronta barroca. Precisamente, de nuevo, este contexto de época constituye uno de los hilos conductores más recurrentes y mejor representados en esta segunda edición del Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen gracias al interés que distintos estudiosos han tratado de demostrar.

Siguiendo el tema principal de nuestra «Introducción» al I Congreso<sup>1</sup>, en

---

<sup>1</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel, HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «Introducción». En: *I Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 27-30 de julio de*

esta segunda entrega continuamos ese estado de la cuestión en torno a la Bajada de la Virgen como objeto de estudio y de difusión, agrupando las aportaciones que han seguido desde 1993 —año en el que interrumpimos, por razones de espacio, nuestro primer balance— hasta el 2000. Ciertamente, lo primero que llama la atención es el escaso número de referencias relevantes que cooperaron a trazar novedosas líneas de investigación durante ese marco temporal. En contrapartida, los balances generales sobre la fiesta y el acopio de materiales diversos y dispersos hasta ese entonces en toda clase de publicaciones —y aun en archivos— ocupan el interés primordial de los estudiosos y divulgadores que directa e indirectamente se ocuparon de la Bajada de la Virgen de las Nieves, de la imagen y de su marco patrimonial y de la difusión de la festividad con una evidente intención de atraer la concurrencia turística.

El Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, a través del Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, creado desde 1985, mantiene la publicación del llamado *programa oficial*, de cuya edición se encarga tanto en 1995 como en 2000 —los dos únicos años lustrales del período— el periodista y escritor L. Ortega Abraham. El primero se acompaña de la compilación «Collage de la Bajada»<sup>2</sup>, en la que además de varios textos debidos al propio autor, se colacionan otros de variados escritores y fragmentos transcritos de documentos originales, entre los que la prensa periódica ocupa, acaso, uno de los grupos de fuentes más abundantes. Reunidos estos materiales por epígrafes, la selección muestra aspectos generales de la Bajada de la Virgen y del contexto humano y social de su fundación, así como de los principales artífices, de la isla y de la ciudad, del patrimonio asociado a la celebración de la fiesta (el santuario de Las Nieves y su evolución, la parroquia de El Salvador, el urbanismo del casco histórico...), de los dramaturgos y poetas copartícipes en la creación de su legado literario para loas, carros, danzas..., de asuntos antropológicos —como el carácter singularmente isleño, el sentido de «ser, pensar, sentir «a la palmera»» o la medición del tiempo por lustros, derivada de la periodicidad cíclica de la celebración—, de los cambios producidos en la

---

2017): *libro de actas*. Edición de Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 21-38, especialmente, pp. 24-33. De la repercusión que ha tenido en el panorama crítico el I Congreso, véase la reseña que le dedica Carlos Rodríguez Morales en: *Estudios canarios: anuario del Instituto de Estudios Canarios*, n. 63 (2019), pp. 204-206. También la Proclama de las Danzas incluida entre los actos del programa de aquel encuentro ha merecido el juicio de la crítica; véase: COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro, SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Pablo. «Carta de dos jóvenes dramaturgistas: aventuras y andanzas de los autos sacramentales en la escena actual». *Diablotexto digital*, n. 6 (2019), pp. 101-108, especialmente, p. 107.

<sup>2</sup> ORTEGA ABRAHAM, Luis. «Collage de la Bajada». En: *Bajada de la Virgen: junio-agosto 1995*. [Programa oficial]. [Santa Cruz de La Palma]: Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, D. L. 1995, pp. 9-47.

convocatoria de los festejos (el primero, operado en 1849). Asimismo, se repasan los actos tradicionales: la procesión y subida de la bandera de María, la bajada del Trono y romería, el Minué, la Danza de Enanos, los Mascarones y la Pandorga, el Carro Alegórico y Triunfal, el Diálogo entre el Castillo y la Nave, la procesión de bajada y el ceremonial instituido por el obispo de Canarias fray Joaquín de Herrera en 1782, la loa de recibimiento en la plaza de España y su contexto, la procesión general en el centro de la ciudad, la procesión de subida y su aparato teatral o las imbricaciones del simbolismo que la Virgen atesora en el imaginario social. La atención prestada a monografías como la de J. S. López García centrada en la arquitectura del Renacimiento (La Laguna, 1983), la que G. Rodríguez González dedica a la iglesia de El Salvador (Santa Cruz de La Palma, 1985), el ensayo de La Palma en el siglo XVI de E. Martínez Santos (Madrid, 1990), la célebre definición de los *Siglos de Oro de La Palma* en el Ochocientos, formulada por J. Régulo Pérez en su «Introducción» a las *Noticias para la historia de La Palma* (1975) de J. B. Lorenzo Rodríguez, convive con la mención a los historiadores clásicos como J. Viera y Clavijo y a las crónicas lustrales publicadas hasta la fecha, con la revisión del patrimonio textual asociado a la fiesta y con los análisis de aspectos diversos o de números concretos de la Bajada que realizaron en la tribuna periodística, entre otros, P. Hernández Hernández (1950), J. Lozano Pérez (1950), J. B. Fierro Pérez (1970), J. Díaz Duque (1985). A todo ello se añaden, además, textos escritos expresamente para este programa, como los de J. M. López Mederos, P. M. Francisco de las Casas y el propio L. Ortega Abraham.

Además del programa general, el Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, con la financiación de la Caja General de Ahorros de Canarias, asumió igualmente la edición de varios programas de mano dedicados a distintos números del repertorio tradicional. Merece hacer hincapié en el del Carro Alegórico y Triunfal<sup>3</sup>, con las correspondientes fichas técnicas y artísticas y una presentación de la obra estrenada en ese lustro, la última parte de la trilogía *Las orillas de Dios* de L. Cobiella Cuevas, titulada *Cubierta con su sombra*. El correspondiente al Minué contiene una nota introductoria sobre las características musicales de este número y su reciente incorporación al programa tradicional, además de los créditos técnicos y artísticos de aquel lustro<sup>4</sup>. Asimismo, sobresale el de Danza de Enanos, que en ese quinquenio es-

<sup>3</sup> *Bajada de la Virgen 1995: Carro alegórico y triunfal: s/c de La Palma: 14 de julio*. [Programa de mano]. [Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen: CajaCanarias], D. L. 1995.

<sup>4</sup> *Bajada de la Virgen: Minué: plaza de Santo Domingo, 12 de julio: Santa Cruz de La Palma, 1995*. [Programa de mano]. [Santa Cruz de La Palma]: [Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen: CajaCanarias], D. L. 1995.

tenaba el tema *Los Vikingos*, con letra de M. Henríquez Pérez —transcrita en el programa— y música de D. Santos García; además de los pertinentes créditos técnicos y artísticos, se incluyen citas novedosas o poco conocidas por esos años —como la que D. M<sup>a</sup>. Loynaz consagra a los Enanos en su libro *Un verano en Tenerife* (Madrid, 1958), reeditado en 1992 en la colección «Facsimiles de Canarias» de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias<sup>5</sup>— y un artículo introductorio dividido en varios temas: presentación preliminar, «La Palma», «La Virgen», «La Fiesta» y «Los Enanos»; la selección fotográfica completa su interés.

Por su parte, el apartado de investigación y divulgación introducido en el programa oficial de la Bajada de 2000 cuenta con el documentadísimo trabajo titulado «Letras de Bajada»<sup>6</sup>, que Ortega Abraham divide en varios epígrafes: «La Palma y el mar» (pp. 9-16), «La isla y la ciudad» (pp. 17-22), «El obispo, el voto» (pp. 23-30), «El siglo de las luces» (pp. 31-36), «Renacimiento isleño» (pp. 37-44), «Tiempos modernos» (pp. 45-50), «La imagen, el templo» (pp. 51-58), «La gente, la fiesta» (pp. 59-64), «La Semana Grande», (pp. 65-72), «Baja La Virgen» (pp. 73-78) y «Bibliografía y notas» (pp. 79-80). Además, se reproducen: un fragmento del documento de fundación de la Bajada por el obispo Bartolomé García Ximénez (p. 10), un facsímil de la crónica *Año de 1895. Noticias referentes á la bajada de nuestra señora de las Nieves en el presente lustro* (p. 16), un fragmento de la *Descripción verdadera de la Bajada de 1765* (p. 24), la cubierta de la *Trilogía sacra* (1900) de A. Rodríguez López (p. 30), un fragmento de la *Descripción de la Bajada de 1815* (p. 38), la cubierta de la *Alegoría de la conquista de esta isla de La Palma* (1925) de José Felipe Hidalgo (p. 44), un fragmento de una noticia dada por L. Río Oseleza (seudónimo de Elías Zerolo) en 1880 en *Revista de Canarias* (p. 52), la cubierta del programa oficial de la Bajada de 1950 (p. 58), un fragmento de *Un verano en Tenerife* de D. M<sup>a</sup>. Loynaz (p. 66) y la cubierta del carro *Renacer* (1945) de J. Felipe Hidalgo (p. 72). Se trata de la mayor aportación a la fiesta de la Bajada de la Virgen publicada hasta entonces, gracias no sólo al estilo escriturario del autor, sino también a la fuerza que adquieren las fuentes consultadas, no sólo primarias, sino también de investigación publicadas hasta esa fecha. El conocimiento interno de la festividad —avalado tanto por la faceta periodística del autor cuando ejerció en Santa Cruz de La Palma para *Diario de avisos*, en cuyas páginas cubrió la edición

<sup>5</sup> LOYNAZ, Dulce María. *Un verano en Tenerife*. [Ed. fac.]. [Prólogo, Manuel Díaz Martínez]. [Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria]: Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, D. L. 1992, capítulo XXIX, pp. 375 y ss.

<sup>6</sup> ORTEGA ABRAHAM, Luis. «Letras de Bajada». En: *Fiestas lustrales de la Bajada de la Virgen: Santa Cruz de La Palma, junio-agosto de 2000*. [Programa oficial]. [Santa Cruz de La Palma: Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen: Caja Canarias], D. L. 2000, pp. 9-80.



lustral de 1965, como por su participación en distintos eventos—, su dirección de la agrupación teatral Candilejas (con la que puso en escena distintas obras, algunas de ellas de su propia autoría) y su personal percepción de la cita lustral y de la ciudad sostienen también este aporte, con visos ocasionales de auténtico análisis antropológico. Así lo evidencian sus apreciaciones sobre las consecuencias de la cultura portuaria en la vida e idiosincracia de Santa Cruz de La Palma y sobre su intrahistoria en el ámbito de las actitudes y mentalidades *tipo*: la apertura de miras, la tendencia a novelorías (en contraste con el carácter a veces introvertido), la eclosión creativa de sus moradores y su capacidad para adaptar y/o transformar las modas espectaculares o estilísticas exógenas acomodándolas al programa festivo lustral, etc.

Junto al programa oficial, igualmente la edición de 2000 trajo consigo la publicación de varios programas de mano individualizados para cada número tradicional —patrocinados por la Caja General de Ahorros de Canarias— que además de las correspondientes fichas artísticas y técnicas de sus danzantes, músicos, actores, directores, guionistas y compositores, iluminadores, organizadores..., e incluso algunos con transcripciones textuales, incluyen ocasionalmente el análisis de cada espectáculo. En este sentido, sobresalen, entre otros más que podrían citarse, «Festival del Siglo XVIII: Minué: la última danza de la Bajada», «El secreto del Enano» y «Domingo Grande: Bajada de la Virgen»<sup>7</sup>. Junto con las fotografías contemporáneas, otro de los atractivos de estos programas reside en la inclusión de instantáneas de la galería de M. Brito Rodríguez «Fotógrafos y Dibujantes», que cooperan de forma notable al enriquecimiento de cada ejemplar. Aunque la autoría no quede registrada en ellos, es muy probable que quepa adscribirla en su totalidad, de nuevo, al quehacer y al estilo de Ortega Abraham.

En otro orden, el interés suscitado a raíz de las ediciones de repertorios fotográficos a partir del fondo del taller «Fotógrafos y Dibujantes» —bajo la dirección, primero, de Miguel Brito Rodríguez y de su hermana Rosario Brito Rodríguez, después<sup>8</sup>— contó durante este período con varios aportes sur-

<sup>7</sup> Véanse, respectivamente: *Minué: Festival del siglo XVIII: miércoles, 12 de julio de 2000: 22:00 horas. Recinto Central: Santa Cruz de La Palma*. [Programa de mano]. [Santa Cruz de La Palma: Caja General de Ahorros de Canarias, [2000]]; *Danza de Enanos: 13 de julio de 2000: Bajada de la Virgen*. [Programa de mano]. [Santa Cruz de La Palma: Caja General de Ahorros de Canarias], [2000]; *Bajada de la Virgen: Domingo 16 de julio: Fiestas Lustrales, LXV edición*. [Programa de mano]. S. l.: [s. n.], [2000]. Nuestro balance queda sujeto a los ejemplares disponibles en la colección de folletos de la Concejalía de Patrimonio Histórico del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma.

<sup>8</sup> 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. 181-256.

gidos del grupo El Taller, especialmente involucrado desde 1985 en materia de difusión y creación en torno a las fiestas lustrales. En 1995, coincidiendo con la sexagésimo cuarta edición lustral de la Bajada de la Virgen, la periodista L. Fernández Felipe dio a la luz su *Baja la Virgen* (cuyo título inspiró un verso del carro de L. Cobiella *La otra Virgen*, estrenado en 1990), publicado en la colección «Cronos» de Ediciones Idea (con el patrocinio del Cabildo Insular de La Palma, cuyo escudo aparece en la sobrecubierta<sup>9</sup>). Siguiendo la perspectiva de descripción panorámica inaugurada por L. Ortega Abraham con su *Cita lustral con La Palma* (1982), Fernández presenta una visión renovada, caracterizada por la variedad de fuentes consultadas, que incluye tanto las ediciones de textos culminadas en los últimos años (las loas de Juan B. Poggio Monteverde [1985], a cargo de R. Fernández Hernández, la crónica de la Bajada de la Virgen de 1765 [1989], iniciativa de la Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de La Palma, la trilogía de carros *Las orillas de Dios* [1992] de L. Cobiella Cuevas, las *Noticias para la historia de La Palma* de J. B. Lorenzo Rodríguez [volumen I: 1ª ed.: 1975; 2ª ed.: 1987], la *Historia de Canarias* de J. de Viera y Clavijo o los diálogos entre el Castillo y la Nave que, en distintas entregas en artículos y en una monografía, dio a conocer J. Pérez Vidal), como trabajos de investigación sobre la imagen de la Virgen, su culto y patrimonio, y el entorno urbano de la fiesta y sus protagonistas (de A. J. Fernández García, de J. Pérez García y de J. Pérez Morera), dando espacio también a fuentes originales no conocidas o poco difundidas hasta entonces: documentación del Archivo Parroquial de El Salvador (del *Libro de acontecimientos o acaecimientos*) y, especialmente, la crónica de la Bajada de la Virgen de 1845 según la versión conservada en la Biblioteca Cervantes de la Sociedad Cosmológica, obra de José de Guisla y Pinto. La aportación de fuentes se completa con el excelente aparato de fotografía histórica del taller «Fotógrafos y Dibujantes» (aunque todavía bajo el nombre de su colector y conservador, J[orge]. L[ozano]. [Van de] W[alle].) que acompaña la edición y que tiene como antecedente la carpeta de la serie *Apuntes de un ocaso* dedicada a la Bajada de la Virgen [1990], obra también del grupo El Taller; este muestreo histórico se completa con otras piezas procedentes del Centro de Fotografía Isla de Tenerife. Además, se incorporan facsímiles de la hoja volandera del Diálogo entre el Castillo y la Nave [1895] y del *Cartel de la Bajada de la Virgen de 1955* —editado a iniciativa propia

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ, Loló. *Baja la Virgen: La Palma en fiesta*. [Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria]: Idea, D. L. 1995. Según consta en los créditos de edición, la obra fue publicada en junio de 1995, coincidiendo con el arranque del programa lustral de ese año. De las aportaciones del Cabildo Insular de La Palma a la Bajada de la Virgen de las Nieves se ha ocupado recientemente, a partir de los informes proporcionados por los libros de actas de acuerdos del periodo que va entre 1925 y 1980: PÉREZ HERNÁNDEZ, José Eduardo. *Historia del Cabildo Insular de La Palma (1913-1978)*. [Santa Cruz de La Palma]: Cabildo Insular de La Palma, 2017, pp. 295-296.

por la Imprenta Afra (Santa Cruz de Tenerife), que regentaba el palmero Servando Acosta Felipe (Santa Cruz de La Palma, 1911-Santa Cruz de Tenerife, 1994)—, procedente de la colección particular de la autora. Con estos materiales, Fernández lleva a cabo una revisión y puesta al día de la Bajada de la Virgen, que divide en varios capítulos: «La Virgen de Las Nieves y su bajada» (pp. 4-11), «La Loa» (pp. 12-19), «Diálogo del Castillo y la Nave» (pp. 20-29), «El Carro Alegórico y Triunfal» (pp. 30-37), «Los Enanos» (pp. 38-42), «El Minué» (pp. 43-50) y «Los Acróbatas y la Pandorga» (pp. 52-62), subdividido a su vez en varios epígrafes: «[Danzas coreadas]» (pp. 52-56), «Los acróbatas» (p. 56), «Bajada del Trono y romería» (pp. 56-58) y «Procesión General» (pp. 58-62). Aparte del repertorio fotográfico, una de las cualidades de la monografía es el estilo —en el que brillan la amenidad, la claridad expositiva y el tono poético—, muy bien trabado con la variedad de fuentes consultadas.

Por su parte, la Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de La Palma, adscrita aún por ese entonces al Patronato Municipal del Centro de Formación y Promoción Artística (constituido en sesión plenaria del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma de fecha 6 de abril de 1981)<sup>10</sup>, continúa su excepcional línea de trabajo en dos frentes: por un lado, materializar la recuperación escénica de distintos actos asociados a la Bajada de la Virgen y, por otro, la edición de crónicas de antiguas convocatorias lustrales. En el primer caso, sobresalen: la recuperación de la *Danza de las Mariposas* —con letra de Domingo Carmona Pérez y música de Elías Santos Abreu, coincidiendo con su primer centenario [1895-1995] el martes 4 de julio de 1995<sup>11</sup>—, la puesta en escena del carro pregón *Cubierta con su sombra* —escrito por L. Cobiella Cuevas por encargo de A. Abdo Pérez y P. Rey Brito, codirectores de la Escuela, para complementar la representación fija del auto homónimo con la legítima e histórica modalidad sobre un carro móvil<sup>12</sup>, y que fueron

<sup>10</sup> ARCHIVO MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE LA PALMA, FONDO AYUNTAMIENTO: Expedientes para la redacción y aprobación de los Estatutos del Patronato (1981), sign. 4022-25.

<sup>11</sup> *Bajada de la Virgen: «Danza de las Mariposas»: cien años (1895-1995): Homenaje: Doctor Don Elías Santos Abreu (1856-1937): día 4 de julio de 1995, a las 12 del mediodía por las calles de Santa Cruz de La Palma.* [Programa de mano]. [Santa Cruz de La Palma]: [Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, Escuela Municipal de Teatro], [1995]. Los pormenores de esta puesta en escena son descritos en la comunicación presentada al presente congreso por: REY BRITO, Pilar, ABDO PÉREZ, Antonio. «El centenario de la *Danza de las Mariposas* y su reposición en la Bajada de la Virgen (1895-1995)», mesa III, «La fiesta tradicional de la Bajada de la Virgen».

<sup>12</sup> La versión del auto o carro fijo había sido publicada años antes por su autor: COBIELLA CUEVAS, Luis. *Las orillas de Dios: tres autos marianos en forma de carro alegórico.* Prólogo de Maximiano Trapero. [Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria]: [Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias], 1992, pp. 139-188. La versión encargada por los directores de la Escuela (además, Abdo Pérez ejerció como

estrenados en la noche del viernes 14 de julio de 1995— y el rescate escénico de la loa *El Ciudadano y el Pastor* (1695) de J. B. Poggio —también coincidiendo con su aniversario (300 años, en este caso), que tuvo lugar en iglesia de Santo Domingo de la capital palmera el domingo 30 de julio de 1995<sup>13</sup>—. En el segundo frente, el hallazgo por J. Pérez García, cronista oficial de Santa Cruz de La Palma, del manuscrito *Descripcion de todo lo q<sup>e</sup> pasó en la Bajada de Nieves en la Palma año de 1815* entre la documentación conservada en su archivo particular (hoy integrado como fondo independiente en el Archivo General de La Palma<sup>14</sup>), dado a conocer el 21 de junio de 1990 durante la presentación de la *Descripción Verdadera [...] [de la] vaxada* de 1765, propiciará su edición por la Escuela Municipal de Teatro gracias al patrocinio del Cabildo Insular de La Palma, del Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma y de CajaCanarias<sup>15</sup>. Se trataba de la segunda crónica de una edición de las fiestas lustrales publicada hasta entonces y la segunda además en antigüedad, seguida precisamente de la de 1765. Lamentablemente anóni-

---

director de ambas puestas en escena) fue publicada en: *Bajada de la Virgen: julio de 1995: Santa Cruz de La Palma: Canarias: Carro-Pregón: Recorrido: Alameda-Plaza de la Constitución: 14 de julio de 1995*. [Programa de mano]. [Santa Cruz de La Palma]: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, Escuela Municipal de Teatro, [1995].

<sup>13</sup> Entre otras ediciones filológicas de este guión dramático original, véase: FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707): estudio y obra completa*. [Santa Cruz de Tenerife]: Aula de Cultura de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, 1992, pp. 361-369; véase también el estudio correspondiente, en: IBIDEM, pp. 219-221. Consúltense igualmente, en las actas de este mismo congreso, las páginas que a su examen le dedican: COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro, SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Pablo. «“Ceden la fiesta a los oídos”: los sentidos del cuerpo en las loas marianas de Juan Bautista Poggio Monteverde e Isidoro Arteaga de la Guerra», mesa III, «La fiesta tradicional de la Bajada de la Virgen». El bloque de contribuciones de la Escuela a la edición de este lustro aparece recogido en un programa aparte, en el que además de las que hemos descrito aquí, contiene otras de interés, como el homenaje a Elías Santos Abreu, por ejemplo; véase: *Programación de la Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de La Palma para la Bajada de la Virgen de las Nieves de 1995: del 4 de julio al 5 de agosto '95*. [Programa de mano]. [Santa Cruz de La Palma: Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de La Palma, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma], [1995].

<sup>14</sup> Para un balance del contenido e interés de este fondo, véase: POGGIO CAPOTE, Manuel. «*Vetera folia*: diez años del Archivo General de La Palma (2002-2012)». *Cartas diferentes: revista canaria de patrimonio documental*, n. 9 (2013), p. 151, nota 29, y pp. 161-162.

<sup>15</sup> *Descripción de todo lo que pasó en la Bajada de Nieves en La Palma, año de 1815*. Edición de Antonio Abdo y Pilar Rey; [notas de: Antonio Abdo Pérez, Antonio Bethencourt Massieu, José Feliciano Reyes, Manuel Lobo Cabrera, Jesús Manuel Lorenzo Arrocha, Jaime Pérez García y Pilar Rey Brito]. [La Laguna]: Julio Castro, Editor; [Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma: Escuela Municipal de Teatro, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma: CajaCanarias], D. L. 1997. Véanse también: PÉREZ GARCÍA, Jaime. «Presentación: del libro: [*Descripción verdadera* [...]». *La graja: revista cultural palmera*, n. 5 (Bajada de la Virgen, 1990), pp. 14-19; ALCALDÍA DEL AYUNTAMIENTO DE SANTA CRUZ DE LA PALMA. *Invitación a la presentación [...]*, Santa Cruz de La Palma: [s. n.], 1990.

ma como su precedente, su autor debió ser alguien cercano al padre Manuel Díaz y su círculo, casi siempre bien parado en los juicios vertidos por el cronista en materia de oratoria sagrada, por ejemplo. Infinitamente menos prolijo y menos detallista que su antecesor, lo más significativo de su estilo radica no sólo en ciertos pormenores que menudean en su discurso —si se nos permite, en clave de *periodismo amarillista* e incluso de *prensa rosa* de la época—, sino también en un sentido del humor que raya en lo burlesco y que en ocasiones muestra juicios de valor «de sal gruesa» —como diría el músico y hábil conversador F. Medina Concepción— o, por el contrario, de tono «juguetón» —al decir del excelente narrador (por escrito y a viva voz) A. Rodríguez Concepción—. Entre las singularidades que nos ofrece el texto, sobresale de manera notable el programa de preparativos para las fiestas, expuesto en las primeras líneas en una descripción digna del más apreciable narrador o del más experimentado periodista moderno: la acumulación de tareas y el ambiente frenético vivido en los distintos talleres implicados (carpinterías, herrerías...), en el quehacer de los oficiales y en los comercios locales se relatan en una prosa en la que abunda el recurso de la enumeración<sup>16</sup>. Otros asuntos, también relacionados con los preparativos —como la actitud de las madres de los niños cantantes protagonistas del Carro y la reacción consecuente de los directores escénicos, por ejemplo—, resultan reveladores y convierten a este discurso en una fuente fundamental para trazar una intrahistoria de las mentalidades<sup>17</sup>. Pese a que la crónica presenta mutiladas las páginas dedicadas al programa principal (el Carro, por ejemplo), conocemos, sin embargo, otros pormenores, inéditos hasta entonces, para la historiografía: el barco y el castillo del Diálogo, por ejemplo, tuvieron un protagonismo difícilmente ponderable sin las declaraciones de nuestro curioso testigo<sup>18</sup>. Los enramas y funciones en la parroquia de El Salvador, instituidos en el documento fundacional de 1676, se ofrecen también en descripciones que, pese a su laconismo, precisan de un futuro análisis pormenorizado<sup>19</sup>. Y, en fin, sus últimas líneas, centradas en la comitiva de subida, aun con sus restricciones de contenido —que distinguen sobremanera esta crónica respecto de la *Descripción de 1765*—, ofrece notas de indudable sabor antropológico: «las viejas» que «iban llorando» «en toda la procesión»; el enorgullecimiento vanal del presbítero Alejandro Reimon Martínez, que tiró siete camarazos en su finca del barranco de Las Nieves durante el traslado de retorno y que, según comenta incisivamente el cronista, «ahora dice que eran cañones y que gastó dos quintales de pólvora»; o cómo «se vinieron» «todos» «aguantando el sol que rajaba». Con presentación preliminar a cargo de P. Rey y A. Abdo, el libro

<sup>16</sup> IBIDEM, pp. 31-32.

<sup>17</sup> IBIDEM, p. 33.

<sup>18</sup> IBIDEM, pp. 32-35.

<sup>19</sup> IBIDEM, pp. 36-42.

consta de la edición facsimilar del manuscrito, seguida de la edición moderna, con anotaciones críticas de varios especialistas (J. Pérez García, A. Bethencourt Massieu, M. Lobo Cabrera, J. Feliciano Reyes, P. Rey Brito y A. Abdo Pérez) sobre léxico, historia espectacular, identificativas de los personajes nombrados en el texto y sus residencias, historia social o económica. Continúan los trabajos «Circulante monetario en las islas Canarias a principios del siglo XIX» y «Tipos de monedas recogidas en el manuscrito que relata la Bajada de la Virgen de las Nieves de 1815», de J. M. Lorenzo Arrocha, y un plano con el recorrido procesional de la Bajada de 1765 a partir de la acuarela *Nobilissima PALMARIA Civitas* (Real Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma).

Como viene siendo habitual desde décadas atrás, el decano de la prensa en Canarias mantiene su vínculo con Santa Cruz de La Palma, donde el periódico nació, y con las fiestas lustrales, a las que continúa dedicando un monográfico con ocasión de la celebración de la Bajada. El correspondiente a 1995, impreso el 8 de junio de ese año, contiene entrevistas a distintas autoridades locales, insulares y regionales (con un mismo esquema de preguntas, que van desde las primeras vivencias de las fiestas hasta derivar en análisis de la realidad palmera contemporánea), una antología poética con creaciones coetáneas, artículos encargados para la ocasión —«Enanos», de J. J. Fernández; «319 años después», del ex presidente del Gobierno Autónomo Fernando Fernández Martín; «Tres siglos de la Bajada de la Virgen», del rector del santuario P. M. Francisco de las Casas; «Evolución histórica de la Bajada», de J. M. López Mederos; y varios debidos al periodista del rotativo M. Cáceres, dedicados a la Danza de Enanos, al Carro, al Minué y al Diálogo entre el Castillo y la Nave, este último compartiendo espacio con la Pandorga y las danzas de Mascarones y de Acróbatas—, más otros reimpresos, casi siempre tomados de ediciones anteriores del mismo *Diario de avisos*: «Ofrendas simbólicas de los municipios», de F. Duarte Pérez; «Amor y dolor de la Virgen de las Nieves», de J. de las Casas Pérez; «Origen del nombre de La Palma», de J. Régulo Pérez; «Santa Cruz de La Palma y su patrimonio histórico-artístico», del cronista oficial de la ciudad J. Pérez García; y «Bartolomé Rabadán García Jiménez», de L. Vandewalle y Carballo<sup>20</sup>.

De nuevo en la edición lustral de 2000, el periódico retoma el suplemento en la misma tónica, reordenándose los contenidos por temas. Comienza con la reproducción del programa de las fiestas, seguida de una salutación del alcalde y presidente del Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen; continúa la sección «Historia: génesis de nuestra fiesta», que integran los artícu-

---

<sup>20</sup> *Fiestas Lustrales: suplemento especial de «Diario de avisos»* (Santa Cruz de Tenerife, 8 de junio de 1995).

los «Competencias municipales en la Bajada de la Virgen», del cronista oficial de la ciudad J. Pérez García<sup>21</sup>, y «El Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves», sin firmar. La sección «Turismo: bella de una ciudad» contiene: «De paseo por Santa Cruz de La Palma», de Jaime Urioste Arana, y «Santa Cruz de La Palma», sin firmar. Siguen: una entrevista al director territorial de Telefónica en Canarias (fuera de sección), «Programa: detalles de la fiesta», con el artículo anónimo «Una cita única e irrepetible para festejar el cambio del milenio», una salutación de la directora general de Política Agroalimentaria autonómica y la sección «Historia: imágenes del pasado», con varias fotografías del libro *Baja la Virgen* de L. Fernández. Va después la sección «Turismo: un paseo por la isla» con los trabajos «La Palma, la isla bonita» (subdivido en los epígrafes «Historia», «Clima», «La artesanía», «Rutas y senderos», «Bajada de la Virgen de las Nieves», «La Caldera de Taburiente» y «Reserva de la Biosfera»), sin firmar, y «La Palma y sus Bajadas», de M. Hernández de Lorenzo Muñoz. Sigue la sección «Actualidad: preparativos para la fiesta» y se cierra con la última, «Historia: una seña de identidad», compuesta del artículo «La vida marinera del vapor *La Palma*», de J. C. Díaz Lorenzo<sup>22</sup>.

En ese mismo lustro, el especial del periódico local *La voz de la isla de La Palma* dedicado a la Bajada, incluido en la edición número 108, abre la portada con una reproducción de las cubiertas de los programas oficiales de las fiestas desde 1950 hasta 2000 y, en su interior, sobresalen —aparte de las indicaciones de precios de las entradas, del resumen del programa, de algunas entrevistas o de la habitual salutación política— la reproducción del artículo «La gente, la fiesta», la entrevista al danzante de los Enanos Antonio Méndez Pérez, el artículo encargado para la ocasión a M. Martín González, titulado «La última Bajada del milenio», la reimpresión de los trabajos de J. Pérez Vidal «Tradiciones marineras: El Castillo y la Nave» y «La Bajada de la Virgen, símbolo de una conmemoración», el ensayo de L. Cobiella Cuevas «Hilvanés» y el *collage* «El recuerdo de pasados lustros», con fotografías comentadas relativas al artesano F. Rodríguez Martín, alias *Félix Castilla*, al coleccionista y Enano A. Méndez, al músico M. Henríquez Pérez y al escritor F. Duarte Pérez, todos ellos, íntimamente vinculados, como creadores o

<sup>21</sup> Probablemente constituya una de las más originales aportaciones, en el terreno de la investigación, realizadas durante el periodo que aquí analizamos, pues se abordan por primera vez los protocolos de actuación de la Administración en materia organizativa. El trabajo, disperso en este monográfico junto a otros artículos de menor entidad, bien merecería una reedición en formato monográfico junto a otros que aquí y allá (no sólo del mismo autor) menudean en la prensa y que apenas se conocen, precisamente, por la naturaleza caduca inherente a las publicaciones periódicas.

<sup>22</sup> *Bajada: La Palma 2000: Al encuentro de Nuestra Señora la Virgen de las Nieves*. [Santa Cruz de Tenerife: AyB Comunicación, [2000].

participantes, a las fiestas lustrales desde la década de 1930 hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX<sup>23</sup>.

Entre las novedades que desde el punto de vista de la proyección turística de la Bajada trajo consigo este decenio, merecen nombrarse varios trabajos. En 1994 apareció en la prestigiosa casa El País-Aguilar, dentro de la colección «Viajes y Turismo» —bajo la dirección editorial de la periodista M<sup>a</sup>. Á. Sánchez, autora de la célebre guía de fiestas de España—, la *Guía de La Palma* de M<sup>a</sup>. V. Hernández Pérez. Siguiendo los criterios de la colección, dentro del capítulo IV, titulado «Vivir en La Palma», se incluye el epígrafe «Fiestas y deportes autóctonos», que repasa las principales citas del calendario festivo en La Palma, municipio por municipio, y en el que la Bajada de la Virgen cuenta con dos páginas que desglosan su origen y su programa tradicional (Semana Chica y Semana Grande y procesión de subida). El carácter divulgativo del texto no excluye algunas referencias bibliográficas clave, como los trabajos pioneros de A. J. Fernández García sobre la Danza de Enanos<sup>24</sup>. Además, también guardan interés temas como la fundación de la Bajada, referenciada en la «Cronología» final de la «Introducción geográfica e histórica» (capítulo I de la guía), o el Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves, incorporado en el capítulo II, «Países por Santa Cruz de La Palma»<sup>25</sup>.

Coincidiendo con la edición lustral de 1995, el Patronato de Turismo del Cabildo Insular de La Palma mantiene su especial dedicación a la promoción turística de la celebración, en esta ocasión, con un tríptico que recoge una introducción sobre la fundación y evolución de la fiesta, un apartado dedicado a la «Semana Chica», seguido de los titulados «Semana Grande» y «Virgen y Ciudad». Ni del texto ni del reportaje fotográfico se citan autorías<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> *La voz de la isla de La Palma: periódico quincenal independiente*, n. 108 (Santa Cruz de La Palma, del 23 de junio al 7 de julio, 2000). Aunque Antonio Méndez Pérez, Félix Martín Rodríguez y Félix Duarte cuenten con tratamientos parciales en distintos trabajos (entrevistas de época, inclusiones en diccionarios biográficos, algún artículo o mención en trabajos de conjunto sobre temas diversos, etc.), lo cierto es que la relación respectiva de cada uno con la fiesta no ha sido abordada aún monográficamente, como sí ocurre con Manuel Henríquez Pérez (véase: HENRÍQUEZ PÉREZ, Manuel. «*Opera omnia*»: *la Bajada de la Virgen, la música y La Palma*. Edición de Manuel Poggio Capote, Carmen L. Ferris Ochoa, Víctor J. Hernández Correa y Luis Regueira Benítez. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017). Poniendo por caso a F. Duarte, sus aportaciones como escritor incluyen un amplio abanico como letrista de distintos números y como comentarista-cronista, tanto desde su definitivo asentamiento en La Palma como en sus ciclos como emigrante en América.

<sup>24</sup> HERNÁNDEZ [PÉREZ], María Victoria. *Guía de La Palma*. [Madrid]: El País-Aguilar, D. L. 1994, especialmente, pp. 194-195.

<sup>25</sup> IBIDEM, respectivamente, p. 22 y pp. 58-59.

<sup>26</sup> *Fiestas Lustrales: Bajada de la Virgen de las Nieves: Santa Cruz de La Palma: Canarias: Julio 1995*. [S. l.]: [Patronato de Turismo, Excmo. Cabildo Insular de La Palma], s. a.



También para esa edición, el Patronato imprime un desplegable de venta a 175 pesetas, con un mapa de la isla, con los planos de Santa Cruz de La Palma y Los Llanos de Aridane, con el programa de las fiestas desde el 2 hasta el 16 de julio (correspondiente a las dos semanas principales), traducido al alemán y al inglés (en ese orden), y con una selección de empresas del sector: restaurantes, bares cafeterías, boticas naturistas, bazares de artesanía, horarios de guaguas, hoteles, supermercados, cooperativas de plátanos, inmobiliarias o firmas de multiservicios<sup>27</sup>. Todavía en este terreno, a nivel particular sobresale la iniciativa de la revista *InfoMagazin* de editar una hoja volandera plegada, a modo de suplemento, con la edición completa del programa de las fiestas de ese año, en español y en alemán; el trabajo viene a remarcar el interés —más que creciente ya— por difundir la celebración entre los germanohablantes, tanto entre los residentes en la isla como entre los visitantes<sup>28</sup>.

En la misma línea, dentro de la serie de guías monográficas «La Palma, Isla Bonita» del Patronato de Turismo del Excmo. Cabildo Insular de La Palma, en 1998, bajo la coordinación de RM Comunicación Integral, S. L. aparece la *Guía de fiestas de populares* de M<sup>a</sup>. V. Hernández Pérez, pionera en este ámbito en Canarias. Ahora sí convenientemente contextualizada en el calendario de festejos de La Palma, la autora concibe una obra en la que además de una introducción general, «Fiestas populares de La Palma», se adentra unitariamente en las especificidades del programa festivo anual y extraordinario de cada uno de los catorce municipios de La Palma. Además de su guía-almanaque breve —con entradas dedicadas a la Navidad, la Epifanía, el Carnaval, la Semana Santa, Las Cruces, la Bajada de la Virgen de las Nieves, la onomástica anual de Las Nieves y de Nuestra Señora de la Luz y San Telmo—, entre otras fichas especializadas se adentra en la Bajada de la Virgen, de la que anota el origen y periodicidad de la convocatoria lustral y desglosa los principales números tradicionales del programa. La obra se ilustra con fotografías de la propia autora, de Amador Camacho y de Juan Manuel Castro y se retratan la procesión de Bajada, la Pandorga, el Minué, la bajada del Trono, la procesión de subida y la danza de Enanos<sup>29</sup>. Además, siguiendo el criterio de la serie, la guía fue editada en respectivas traducciones al inglés, al alemán, etc.

Todavía en esta parcela de promoción, del año 2000 merece nombrarse la impresión del folleto *La Palma, isla Bonita: Bajada de la Virgen*<sup>30</sup>. Dejando a

<sup>27</sup> *Bajada de la Virgen 95: Santa Cruz de La Palma: Planos: Landkarten: Maps: Programa: Programme: Programm*. [S. l.]: Patronato de Turismo del Excmo. Cabildo Insular de La Palma, s. a.

<sup>28</sup> *La Bajada de la Virgen de las Nieves del 1995*. Santa Cruz de La Palma: InfoMagazin, s. a.

<sup>29</sup> [HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria]. *Guía de fiestas populares: La Palma, Isla Bonita*. [Santa Cruz de La Palma]: Patronato de Turismo del Excmo. Cabildo Insular de La Palma], D. L. 1998.

<sup>30</sup> *La Palma, la isla Bonita: Bajada de la Virgen*. [Textos, María Victoria Hernández; imágenes, Juan Manuel Castro; corrección, Jaime Pérez García; diseño, Luis Castañeda].

un lado el aparato iconográfico, con instantáneas del guía turístico, fotógrafo y naturalista Juan Manuel Castro Martín (Santa Cruz de La Palma, 1946-Santa Cruz de Tenerife, 2018)<sup>31</sup> —copartícipe en la citada *Guía de fiestas populares* (1998)—, se trata de la primera vez en la que se plantea una proyección del programa tradicional de la fiesta con destino al sector turístico nacional dentro de la labor desarrollada por el Patronato Insular de Turismo de La Palma en distintas ferias. El programa se acompaña con el artículo «La Bajada de la Virgen: una cita única e irreplicable para festejar el cambio de milenio», firmado por M<sup>a</sup>. V. Hernández Pérez, quien desde hacía años había centrado sus colaboraciones en prensa en temas etnográficos y aborda aquí por tercera vez la Bajada de la Virgen a través de una descripción de los actos principales de las dos semanas centrales de la fiesta. El texto es una versión corregida (por ejemplo, en lugar de hacer arrancar el programa con «la bajada del trono», se rectifica antecediendo «la izada de la bandera de María») y en parte ligeramente ampliada del epígrafe dedicado a la Bajada en su *Guía de fiestas populares* (1998).

Junto a estos trabajos, otros de la misma índole, con referencias mucho más breves aunque también de interés divulgativo, menudean en la bibliografía turística de estos años, como la guía *Isla de La Palma: Canarias*, de J. J. Santos Guerra (1992), patrocinada por el Patronato de Turismo del Cabildo Insular de La Palma y por la Consejería de Turismo y Transportes del Gobierno de Canarias, que incluye fotografías del Barco de la Virgen-Museo Naval de Santa Cruz de La Palma, de la procesión de bajada y de la Danza de Enanos<sup>32</sup>; o el *Cuaderno de viaje de La Palma* (1997), de J. L. Rivera para Edunsa Tres Torres, con referencias al Barco de la Virgen y su relación con el Diálogo, al santuario y a la fiesta, glosada en estos términos<sup>33</sup>:

---

Santa Cruz de La Palma: Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma: Patronato Insular de Turismo, [2000]. [1] h. pleg.

<sup>31</sup> Sobre su perfil profesional, véanse las necrológicas y semblanzas siguientes: [REDACCIÓN]. «Fallece el guía turístico y naturalista Juan Manuel Castro». *elDiario.es/lapalmaahora* (Santa Cruz de La Palma, 15 de junio de 2018); disponible en: [https://www.eldiario.es/canariasahora/lapalmaahora/sociedad/fallece-naturalista-juan-manuel-castro\\_1\\_2074551.html](https://www.eldiario.es/canariasahora/lapalmaahora/sociedad/fallece-naturalista-juan-manuel-castro_1_2074551.html); PAIS PAIS, Felipe Jorge. «Juan Manuel Castro Martín (*In Memoriam*)». *La voz de La Palma* (Santa Cruz de La Palma, 16 de junio de 2018); disponible en: <http://lavozdelapalma.com/2018/06/16/juan-manuel-castro-martin-in-memoriam/>; LORENZO ARROCHA, Manuel. «Juan Manuel Castro: un naturalista y fotógrafo sobresaliente». *elDiario.es/lapalmaahora* (Santa Cruz de La Palma, 7 de marzo de 2020); disponible en: [https://www.eldiario.es/canariasahora/lapalmaahora/lapalmaopina/juan-manuel-castro-naturalista-sobresaliente\\_132\\_1002128.html](https://www.eldiario.es/canariasahora/lapalmaahora/lapalmaopina/juan-manuel-castro-naturalista-sobresaliente_132_1002128.html).

<sup>32</sup> SANTOS [GUERRA], J[uan]. J[osé]. *La Palma*. [Santa Cruz de La Palma]: [Patronato de Turismo del Cabildo Insular de La Palma: Consejería de Turismo y Transportes del Gobierno de Canarias], D. L. 1992, pp. 12-13.

<sup>33</sup> RIVERA, José Luis. *Cuaderno de viaje de La Palma*. S. l.: Edunsa Tres Torres: RM Comunicación Integral, D. L. 1997, p. 16.

es al cumplirse el lustro cuando la Virgen es bajada en procesión a la capital en las fiestas en su honor: La Bajada de la Virgen. La vida se paraliza en torno a la imagen y miles de visitantes disfrutaban de una de las representaciones marianas más importantes de todo el archipiélago. El Santuario conserva algunas tallas flamencas del siglo XVI y algunos objetos sacros de valor incalculable.

La Bajada es además folklore y tradición, el baile de los enanos y la peregrinación de palmeros venidos de todo el mundo, sobre todo de Venezuela, para loar a su Virgen.

En el ámbito estrictamente literario, este periodo que analizamos dio de sí algunos resultados de cierta importancia. En el terreno de los estudios, merece ponerse de relieve la monografía de L. Alemany Colomé *El teatro en Canarias: notas para una historia* (1996), que vio la luz como número 3 de la colección «Añaza» del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y que es una versión refundida, ampliada y actualizada de tres trabajos anteriores publicados en forma de capítulos adicionales a la edición de las *Noticias de la historia de Canarias* (1981) de J. de Viera y Clavijo, bajo la dirección de S. de la Nuez Caballero<sup>34</sup>. En relación con las fiestas lustrales, interesan los apuntes sobre la obra de J. B. Poggio Monteverde, sobre la riqueza teatral de la fiesta, con referencia al Carro Alegórico y Triunfal, a la Loa y al Diálogo entre el Castillo y la Nave<sup>35</sup> y con mención de varios autores, aunque deteniéndose en algunas aportaciones de A. Rodríguez López. El trabajo, en fin, logra contextualizar el teatro lustral a lo largo de los siglos (en especial, en el XVII y en el XIX) en el marco más amplio de la escritura y del espectáculo del conjunto del archipiélago.

En el apartado de rescate y compilación del acervo literario oral, conviene poner de relieve el alcance del *Romancero general de La Palma*, obra de M. Trapero Trapero con la colaboración de C. Hernández Hernández (San Andrés y Sauces, 1926-2013), y su sección de romances locales, en la que además de otras referencias a invocaciones marianas —como el pie de romance que acompaña a la pieza *Hundimiento del Valbanera*, fechable en el mismo año del acontecimiento narrado (1919), dedicado a la Virgen del Carmen («Virgen del Carmen, tú eres / de los mares nuestra reina, / yo te pido explicación / recordando al Valbanera»<sup>36</sup>)—, sobresale específicamente la obra

<sup>34</sup> ALEMANY [COLOMÉ], Luis. «El teatro en el siglo XIX». En: José de Viera y Clavijo. *Noticias de la historia de Canarias*. Madrid: Cupsa: Planeta, 1981, v. III, coord. Sebastián de la Nuez Caballero, pp. 150-155; IDEM. «El teatro en el siglo XX hasta la guerra civil». En: IBIDEM, pp. 205-213; IDEM. «El teatro contemporáneo: desde la guerra civil hasta hoy». En: IBIDEM, pp. 214-220.

<sup>35</sup> ALEMANY [COLOMÉ], Luis. *El teatro en Canarias: notas para una historia*. [Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura], D. L. 1996, respectivamente, pp. 14-15 y 23-25.

<sup>36</sup> TRAPERO [TRAPERO], Maximiano, con la colaboración de Cecilia HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ. *Romancero general de La Palma*. [Premio «José Pérez Vidal» de 1999]. Transcrip-

*Preparativos para la Bajada*, en rima *áa* y con dos versiones, ambas recogidas por Cecilia Hernández Hernández en San Andrés y Sauces: una de boca de María Hernández Rodríguez, de noventa y seis años en 1982, en que fue anotada, y otra de Josefa Rodríguez Hernández, de sesenta y dos en 1984<sup>37</sup>. Aunque no se trata de la primera pieza romanceril estrictamente dedicada a promocionar la devoción a la Virgen de las Nieves palmera —existen, al menos, dos antecedentes: a) *Milagro de la Virgen de las Nieves*<sup>38</sup>, compilado en su *Romancero* (1987) por J. Pérez Vidal, en el que se narra el naufragio de un buque en el tráfico indiano, defendido por intercesión de la Virgen palmera; y b) *Hundimiento de un barco*, fechable hacia la década de 1890, que relata un episodio del salvamento, también de tintes sobrenaturales, de la bricbarca *La Fama de Canarias* de un huracán provocado por «ese temible ciclón / que Cordonazo se llama»<sup>39</sup>—, lo cierto es que sí puede afirmarse que, de momento, *Preparativos para la Bajada* es el primer romance popularizado que conocemos centrado en describir una escena lustral: dos primas jóvenes de extracción rural conversan mientras proceden a vestirse (interesa el léxico de la indumentaria tradicional) para asistir a los actos del programa de la Bajada de un lustro indeterminado; el final, sorpresivo y de clara intención burlesca, plantea el temor de una de las jóvenes a asistir a las danzas y colocarse en la zona de la placeta de Borrero (lo que justifica por el continuo acoso de los mozos de la ciudad), mientras que, en su réplica, su prima alega que precisamente el aluvión de *pellizcones más tremendos*, «uno y otro, veinte y treinta», es lo que más le agrada. La obra, que ejemplifica un motivo del conflicto entre lo urbano y lo rural (la *Descripción* de 1815 ya acentuaba la especial concurrencia de «las gentes de los campos inmediatos» a la danza de Mascarones<sup>40</sup>), aborda el asunto desde la perspectiva del cortejo, en un marco que pone de relieve la mentalidad discriminatoria y la actitud de superio-

---

ciones musicales: Lothar Siemens Hernández. [Santa Cruz de La Palma]: Cabildo Insular de La Palma, 2000, p. 610, n. 213.

<sup>37</sup> IBIDEM, pp. 618-619, n. 217.

<sup>38</sup> IBIDEM, p. 627, n. 230.

<sup>39</sup> TRAPERO [TRAPERO], Maximiano. *Romancero de la isla de La Gomera*. Con la colaboración de Elena Hernández Casañas y un estudio sobre la música por Lothar Siemens Hernández. [San Sebastián de La Gomera]: Cabildo Insular de La Gomera, D. L. 1987, pp. 369-370, n. 353. Merece la pena contrastar la versión del romance con el testimonio en prosa del mismo episodio relatado por A. Yanes Carrillo (a partir de fuentes orales): YANES CARRILLO, Armando. *Cosas viejas de la mar*. Prólogo de Julio F. Guillén Tato. 2ª ed. [Santa Cruz de La Palma: Librería Cervantes], D. L. 1989, pp. 282 y ss. Una tercera versión, arraigada en La Gomera, atribuye la intercesión no a Nuestra Señora de las Nieves, sino a la Virgen de El Paso de Alajeró; véase: RODRÍGUEZ RAMOS, Netania. *Fiestas de El Paso: tradición popular*. [S. l.]: [Ayuntamiento de Alajeró: Cabildo Insular de La Gomera], D. L. 2001, pp. 21-22.

<sup>40</sup> *Descripción de todo lo que pasó en la Bajada de Nieves en La Palma, año de 1815*. *Op. cit.*, p. 35.

ridad del joven varón urbano hacia la mujer rural<sup>41</sup>. De la pieza conocemos una versión, que parece ser la original, publicada en el folletín del periódico *El eco* en 1885<sup>42</sup> y que, por su tono, es posible atribuir a la pluma del vate isleño Domingo Carmona Pérez (Santa Cruz de La Palma, 1854-1906), uno de los mejores representantes de la poesía satírico-burlesca de la segunda mitad del siglo XIX en La Palma<sup>43</sup> (en los últimos años, se ha rescatado un segundo romance, igualmente centrado en un tema lustral, en su caso, con una descripción de los principales actos del programa quinquenal<sup>44</sup>).

Asimismo, en estos años la poesía de creación contemporánea cuenta con distintas representaciones de poemas sueltos publicados por M. González Plata, por ejemplo, o por N. Sosa Pérez («mientras el aire baja en ondas leves / un beso de la Virgen de las Nieves / que hace a la Cruz, Santa Cruz»), dicen los últimos versos de su poema *Santa Cruz de La Palma*<sup>45</sup>, si bien, por su carácter orgánico y antológico, y por su presentación primera en forma de recitado durante la procesión de bajada en el recibimiento realizado por el vecindario de El Planto en la plaza de su iglesia y en su traslado de subida, merece destacarse el poemario de E. López *A la Virgen de las Nieves* (2000), que recoge esta producción desde 1985 hasta el año de edición<sup>46</sup>.

Si el género lírico, tanto el de tradición oral como el de escritura contemporánea, logró durante el decenio resultados variables, el ámbito del estudio,

<sup>41</sup> Para una contextualización de las relaciones amorosas en el Ochocientos palmero, con referencias tomadas de la prensa, archivos administrativos y diferentes fuentes literarias manuscritas, véase el capítulo III, «Relaciones amorosas, matrimonio y familia», de: PÉREZ HERNÁNDEZ, José Eduardo. *Las personas de valer: el mundo de la burguesía en La Palma en el siglo XIX*. [Premio José Pérez Vidal 2005]. [Santa Cruz de La Palma]: Cabildo Insular de La Palma, 2007, pp. 159 y ss. De especial interés son los epígrafes «3.1. El arte de encontrar marido» (pp. 159-176) y «3.2. Transgresiones y desahogos» (pp. 176-185), este último, con otros ejemplos literarios satírico-burlescos, algunos, incluso, de tono picante (p. 180 y nota 51).

<sup>42</sup> S. A. «Conversación campestre». *El eco: periódico político independiente* (Santa Cruz de La Palma, 1 de abril de 1885), p. [3].

<sup>43</sup> Véase la aproximación reciente: PÉREZ GARCÍA, Jaime. «Recordando a Domingo Carmona». *Revista de estudios generales de la isla de La Palma*, n. 6 (2014), pp. 209-225.

<sup>44</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel. «El Desfile de la Pandorga de la Bajada de la Virgen». *Crónicas de Canarias*, n. 12 (2016), p. 454, nota 32.

<sup>45</sup> SOSA PÉREZ, Nicolás. *Con la voz de las islas*. [Güímar: El Impresor], D. L. 2000, p. 109.

<sup>46</sup> LÓPEZ, Elsa. *A la Virgen de las Nieves: siete poemas*. [Santa Cruz de La Palma]: [Ed. de la autora], 2000. Véase también la reedición ampliada: LÓPEZ, Elsa. *A la Virgen de las Nieves*. Edición e introducción de Víctor J. Hernández Correa. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2015. En la «Introducción» a esta reedición se apuntan otros antecedentes, tanto de la propia autora como de otros escritores, algunos de los cuales, como E. Arévalo y Lledó (Tortosa, 1830-Bilbao, 1892), habían ensayado ya cancioneros íntegramente dedicados a la Virgen de las Nieves, cuya mención no entra en el marco cronológico que delimitamos aquí.

rescate y reedición de libros de viaje, casi siempre de autores extranjeros, comporta un abanico muy amplio de trabajos literarios que aluden, de un modo u otro, a la Bajada de la Virgen de las Nieves —a menudo, en citas breves—, al santuario y a la devoción isleña por la imagen. En muchos casos, se trata de auténticos balances del estado del edificio, de su patrimonio interior, de su plaza anexa, incluida su fuente central y su arbolado, o de los accesos a él a través de la red de senderos y caminos reales de la isla (desde Buenavista hasta Las Nieves pasando por Velhoco, desde el casco histórico hasta el santuario por el barranco de Las Nieves o a través del camino de La Dehesa...). La mirada de estos observadores foráneos se acomoda a su propio imaginario, a su formación científica (abundan los naturalistas y expertos en geología o botánica), a su profesión y aficiones (es el caso de la fotógrafa Olivia Stone, por ejemplo, cuyos análisis de la realidad insular muestran una perspectiva apegada a los rasgos físicos y plásticos, y que no olvida el retrato humano, moral..., propio de una reportera) e incluso a su imaginario religioso (gran parte de los juicios sobre el culto mariano es deudora de su filiación protestante). En fin, junto a O. Stone, Ch. Edwardes, H. Christ o A. S. Brown<sup>47</sup>, los viajeros españoles y, de manera particular, los propios canarios ocupan también la atención editorial de estos años; el caso más relevante para el tema que nos concierne es el clérigo garachiquense F. Martínez de Fuentes, cuyo *Diario de un viaje a España por Portugal* (1792) aporta jugosas anotaciones sobre el santuario y sus accesos a pie; aunque el autor no lo diga, es probable que su ascenso se realizara a través del barranco, pues en su ruta de descenso sí especifica que a su paso visitó «las ermitas del Señor del Planto y de la Encarnación», ambas emplazadas en el camino de La Dehesa. De ser así, el autor, acaso sin saberlo, guiado por sus conocidos palmeros, remedió las rutas marianas lustrales, bajando por La Dehesa y subiendo por el cauce<sup>48</sup>:

<sup>47</sup> STONE, Olivia M. *Tenerife y sus seis satélites*. Introducción y revisión, Jonathan Allen Hernández; traducción y notas, Juan S. Amador Bedford. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, 2 vs.; EDWARDES, Charles. *Excursiones y estudios en las islas Canarias*. Prólogo, Nicolás González Lemus; traducción y notas, Pedro Arbona. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998; CHRIST, Hermann. *Un viaje a Canarias, en primavera*. Prólogo, Ángel Luque Escalona; traducción, Karla Reimers Suárez, Ángel Hernández Rodríguez. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998; BROWN, Alfred Samler. *Madeira, Islas Canarias y Azores*. Introducción, Isabel González Cruz; traducción, Isabel Pascua Febles, Sonia del Carmen Bravo Utrera; [selección y revisión del texto, Jonathan Allen Hernández]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000. Súmense también algunos estudios, v. gr.: GONZÁLEZ LEMUS, Nicolás. *Viajeros victorianos en Canarias: imágenes de la sociedad isleña en la prosa de viaje*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998.

<sup>48</sup> MARTÍNEZ DE FUENTES, Francisco. «*Diario de un viaje a España por Portugal. Año 1792*». En: BOCCACCIO, Giovanni. *De Canaria y de las otras islas Nuevamente halladas en el océano allende España (1341) [etc.]*. Estudio crítico: Manuel Hernández González; traducción: José A. Delgado Luis. [La Orotava]: JADL, D. L. 1998, pp. 189-190.

En los cuatro días que estuvimos en La Palma hicimos dos expediciones al campo. La primera al lugar de Las Nieves. Allí está el santuario tan sagrado para los palmeros de Nuestra Señora de las Nieves. Es una iglesia parroquial de una nave. La Virgen tiene muchas riquezas y su culto se sirve con mucho esmero. Aquí vimos por lo perteneciente a historia natural un caimán o una culebra desecados pendientes del techo de la iglesia en monumento de alguna protección que experimentaron los devotos que invocaron a Nuestra Señora. Dista este santuario como una legua de la Ciudad. En el mismo día, al volver para la Ciudad, vimos de camino las ermitas del Señor del Planto y de la Encarnación. Ambas están aseadas y la primera tiene dos buenas esculturas de Nuestra Señora de los Dolores y de San Juan Evangelista, ambas de talla.

En otro orden, pese a que su tema principal no sea la Bajada de la Virgen, ha de hacerse hincapié en el interés que la continuación de la edición de los volúmenes de las *Noticias para la historia de La Palma* de J. B. Lorenzo Rodríguez, en esos años, tuvo para la cuestión que nos ocupa, sobre todo porque se dieron a conocer algunos documentos históricos de primera mano compilados por el autor: el volumen I, preparado por J. Régulo Pérez, aunque editado en 1975 y con segunda edición-reimpresión en 1987, contenía las siguientes noticias o capítulos relacionados: «10. Epidemias», pp. 8-9 (padecidas en 1720 y 1767-1768); «11. Cólera morbo en Canaria», p. 9 (sufrido en 1851-1852); «13. Langosta, escarcha y oidium», p. 10 (padecidos en 1844, 1845 y 1852); «14. Fundación de la Bajada de la Virgen», pp. 10-12 (recoge el documento fundacional, suscrito por B. García Ximénez en 1676, y otras promesas posteriores que contribuyeron al enriquecimiento del programa de novenas); «22. Epidemias», pp. 24-25 (padecidas en 1759, 1763 y 1789); «60. Volcán de la Montaña de la Breña», p. 66 (erupción de 1646); «65. Parroquia de Las Nieves», pp. 84-85; «97. Parroquia de Las Nieves», pp. 158-162; «99. Langosta», p. 162 (padecida en 1659); «109. Pueblo de Fuencaliente», pp. 198-204 (sobre las erupciones de 1646 y 1677); «117. Procesión de Nuestra Señora de las Nieves e incendio de 14 casas», pp. 257-260 (recoge la *Noticia de lo acaecido en la isla de La Palma en este año de 1770, con el motivo de entrar Nuestra Señora de las Nieves en esta ciudad que baja cada quinquenio el día 1.º de febrero*); «140. Parroquia de Las Nieves», pp. 320-326; «171. Pueblo de Fuencaliente», p. 374 (volcán de 1646); «176. Bajada de la Virgen», pp. 384-385<sup>49</sup>. Por su parte, el volumen II, editado bajo la atención de Fernando Leopold Prats con el auspicio del Cabildo Insular de La Palma, contenía las siguientes: «18. Volcán en el Charco», p. 93 (erupción de 1712); «36. Don Juan Pinto de Guisla», pp. 167-169; «37. Don Juan Bautista Pog-

<sup>49</sup> Citamos las páginas por la edición de 2010: LORENZO RODRÍGUEZ, Juan B. *Noticias para la historia de La Palma*. Estudio introductorio: Juan Régulo Pérez; edición e índices: José Eduardo Pérez Hernández. [Santa Cruz de La Palma]: Cabildo Insular de La Palma, 2010, v. I.

gio y Monteverde», pp. 169-173; «42. Don José Fernández Herrera», pp. 179-184 (incluye el fragmento de una *Loa de despedida* representada en el Llano de la Cruz el 11 de marzo de 1830); «67. Parroquia de Las Nieves», p. 229; «96. Medidas Sanitarias», p. 271 (Bajada de 1745); «100. Epidemia», pp. 272 (padecida en 1748); «101. Hambre», p. 273 (Bajada de 1750); «112. Causa célebre (Vivas á Espartero)», pp. 286-289 (Bajada de 1845); «120. Naufragio», p. 374 (Bajada de 1795); «127. Convento de Santa Catalina», pp. 396-402 (Bajada de 1755)<sup>50</sup>. Por último, el tercer volumen, que vio la luz en el año lustral de 2000, contiene: «1. Capellanías», pp. 13-27; «2. Fray Francisco del Castillo», pp. 27-29; «3. Lic<sup>do</sup>. Don Juan Pinto de Guisla», pp. 29-30; «4. Lic<sup>do</sup>. Don Juan B<sup>a</sup>. Poggio y Monteverde», p. 31; «5. Piratas moros», p. 32 (sobre el ataque sufrido por el obispo García Ximénez en su visita a La Palma en 1675-1676); «9. Repartimientos de tierras», pp. 35-38 (referencias a las *cabezadas de la Deheza de la Encarnación, Las Nieves* y a la *lomada de Santa María de las Nieves*); «13. Comedias y Autos sacramentales», pp. 39-40 (noticias del *Corpus*, antecedente del programa teatral de la Bajada); «19. Parroquia de las Nieves», pp. 51-52; «29. Tribunal de la Sta. Cruzada», pp. 75-98 (referencias contextuales a años lustrales, por ejemplo, la hambruna de 1750, obras públicas, miembros del ayuntamiento, etc. del siglo XVIII); «31. Corsarios», pp. 98-99; «33. Esclavitud de Ntra. Sôra. de las Nieves», pp. 107-110; «38. Regidores perpétuos», pp. 127-171 (con referencias de interés relativas al pleito político suscitado en la Bajada de 1770); «42. Concurrencia de los Militares con el Ayuntamiento», pp. 176-177 (sobre ceremonial); «56. Composición de calles», pp. 248-252 (referencias a obras públicas en relación con las fiestas y especialmente con la Bajada de 1800); «88. Parroquia de las Nieves», pp. 299-303; «102. Ermita de la Encarnación», p. 321 (obras realizadas en la Bajada de 1865); «135. Costa de Berberia (Moros)», p. 384; «140. Mensajero á la Corte en 1649 (Licdo. Blas Simon de Silva)», pp. 399-406 (con alusiones al desastre del volcán de 1646 y a solicitudes de aumento del gasto público en la fiesta anual de Las Nieves)<sup>51</sup>.

En la misma línea de trabajo, F. Caballero Mujica se hará responsable de la ambiciosa colección de *Documentos episcopales canarios*, publicada en cuatro volúmenes entre 1996 y 2007 por el sello de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, si bien el plan general, antes de la edición definitiva, se había programado en cinco tomos,

<sup>50</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan B. *Noticias para la historia de La Palma*. [Edición e introducción: Fernando Leopold Prats]. La Laguna: [Instituto de Estudios Canarios]; Santa Cruz de La Palma: [Cabildo Insular de La Palma], 1997, v. II. Véase la reseña de Víctor J. Hernández Correa a este volumen, publicada en: *Mandala*, n. 2 (mayo de 1998), p. 26.

<sup>51</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan B. *Noticias para la historia de La Palma*. [Edición e introducción: Fernando Leopold Prats]. Santa Cruz de La Palma: [Cabildo Insular de La Palma], 2000, v. III.



según confiesa el editor en su «Introducción» al primer tomo. Cronológicamente de acuerdo al decenio que comentamos, resultan de interés el primero y el segundo. El volumen I, en efecto, que abarca documentación comprendida entre 1483 y 1665, desde el episcopado de Juan de Frías hasta el de fray Juan de Toledo, presenta transcripciones útiles para una contextualización del panorama eclesiástico palmero durante estos años —por ejemplo, las provisiones de beneficios en 1533 y 1556— y referencias al santuario —como la visita al cursada en 1522 por fray Vicente Peraza—, entre otros asuntos<sup>52</sup>. Pero, sin duda, lo más relevante por su relación con la Bajada de la Virgen son los mandatos dictaminados por el obispo de Canarias Francisco Martínez Ceniceros en su visita a La Palma en 1603, sobre todo, en materia de ordenación y normas del ceremonial y protocolo de la procesión solemne de *Corpus* —como se sabe—, principal fuente de inspiración en el nacimiento y primeros años del traslado quinquenal de Nuestra Señora de las Nieves (orden de prelación del cuerpo eclesiástico, que incluye al vicario, a los beneficiados y capellanes de El Salvador, órdenes religiosas, cofradías..., colocación del Santísimo antes, durante y después del recorrido, eucaristía, cargadores, andas, toques de campanas...); además, se regula la puesta en escena del teatro sacramental: su situación en el programa de *Corpus*, protocolo de asientos, emplazamiento del Santísimo en lugar preferente, revisión de los guiones antes de su representación, etc. Junto a los aspectos de la fiesta sacramental, los mandatos tratan otros temas relacionados, en el caso que nos ocupa, con las imágenes de la Virgen, como las restricciones a la moda abusiva de vestirlas «profanamente como mujeres del siglo» (algo que habría de señalar directamente a la talla de *Nuestra Señora de las Nieves*, que ya por esos años se presentaba con su característica campana textil a imitación de las reinas Austrias), o vinculados a su culto, como las obligaciones de la misa a Nuestra Señora de los sábados<sup>53</sup>. Junto a los de Martínez Ceniceros, los del obispo Francisco Sánchez de Villanueva y Vega, dictados en 1650, ofrecen otros datos, también indirectos, asociados a los ceremoniales (todos ellos, antecedentes a las prescripciones de la futura cita lustral): regulación de los horarios de la misa mayor en invierno y en verano, de los toques de campanas en las fiestas solemnes, cuyas diferencias habían provocado «murmuración en esta ciudad», o de la asistencia de los capellanes a las fiestas principales y procesiones y de su indumentaria<sup>54</sup>. En fin, en el volumen menudean otros temas como la institución de fiestas marianas, v. gr., la del patrocinio<sup>55</sup>. En el segundo tomo, íntegramente dedicado al episcopado de Bartolomé García-Jimé-

<sup>52</sup> CABALLERO MUJICA, Francisco [ed.]. *Documentos episcopales canarios*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1996, v. I, respectivamente, pp. 69-72, 108-109 y 46.

<sup>53</sup> IBIDEM, pp. 146-266.

<sup>54</sup> IBIDEM, pp. 287-292.

<sup>55</sup> IBIDEM, pp. 296-297.

nez y Rabadán (1665-1690), interesan los edictos y otras normas emanadas de su periodo de gobierno relativos a fiestas marianas, a jubileos, a rituales para combatir epidemias o plagas, a imposición de rogativas por salud pública, guerras o en hacimiento de gracias por las victorias contra el imperio otomano en la década de 1680, a la convocatoria de celebraciones por la declaración de la mayoría de edad de Carlos II (dictada durante su estancia palmera de 1676), a ordenamiento de costumbres generales a su jurisdicción vinculadas a actos del programa de la Bajada, como el repique general de campanas. Pero, sin duda, el documento más directamente relacionado es el que instituye rogativas públicas en las parroquias del obispado con ocasión de la erupción del volcán de Fuencaliente (1677-1678) y ordena que<sup>56</sup>

los párrocos amonesten a los fieles la enmienda de vida y costumbres, y muy en especial en los vicios de sensualidad y lujuria, odios y venganzas, codicia para adquirir y retener, y fraudes e injusticias en no pagar o pagar mal, que se conviertan de corazón a Dios Nuestro Señor para que oiga sus súplicas y ruegos, y en todos sus ejercicios espirituales pidan a Dios Nuestro Señor por esta necesidad.

La erupción propiciaría la celebración de una Bajada extraordinaria de la Virgen de las Nieves desde su santuario hasta la parroquia de El Salvador, que fue antecedida por la procesión general que recorrió las calles de San Cristóbal de La Laguna el día de san Andrés de 1677, el 16 de diciembre de cuyo se suscribe el edicto.

También en el ámbito estrictamente eclesiástico, la monografía de S. Cazorla León *Beneficios y ayudas de parroquias en la isla de La Palma* (Santa Cruz de La Palma, 1999) insiste en algunos puntos relacionados con las divisiones jurisdiccionales de la administración eclesiástica en La Palma mediante la creación de beneficios y ayudas de parroquia, si bien sobresale la edición de la colección documental relativa a la iglesia de Las Nieves, subdividida en varios epígrafes: «La imagen» (con un fragmento de fray Diego Henríquez), «Origen de la imagen», «Se inspecciona la imagen en 1939», «Coronación», «Ermita de Las Nieves», «Ayuda de parroquia, 1657» y «Pleito del cuarto de la sacristía del santuario», que contiene «La sacristía de Las Nieves y respuesta de don Juan Pinto de Guisla en 1687 a García Ximénez» y «Bartolomé García Ximénez contesta al Rey»<sup>57</sup>.

Se suma a estas contribuciones la de L. A. Hernández Martín a la edición moderna de los protocolos notariales del escribano público de La Palma Domin-

<sup>56</sup> CABALLERO MUJICA, Francisco [ed.]. *Documentos episcopales canarios*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1997, v. II, p. 247.

<sup>57</sup> CAZORLA LEÓN, Santiago. *Beneficios y ayudas de parroquias de la isla de La Palma*. [Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma], D. L. 1999, especialmente, pp. 78-99.

go Pérez, de especial relevancia por constituir el suyo uno de los ejemplos de documentación conservada anterior al incendio de Santa Cruz de La Palma por las huestes comandadas por François Le Clerc en el verano de 1553<sup>58</sup>. En el conjunto de la publicación, de la que nos interesan cronológicamente los dos primeros volúmenes (el primero de 1999 y el segundo de 2000)<sup>59</sup>, merecen destacarse las referencias al entorno del santuario de Las Nieves, como prueban distintas marcas toponímicas como *La Dehesa*, *barranco del Frontón*, *barranco del Río* (y su variante *del Río de los Molinos*) o *barranco de la Madera*, entre otros. Singular notabilidad tiene el arrendamiento de un viñedo de la familia Monteverde-Socarrás en el sitio llamado *La Huerta*, entre cuyos linderos se cita «el camino que atraviesa del... para Las Nieves»<sup>60</sup>.

Todavía en esta misma línea, ha de citarse el *Catálogo de documentos del Concejo de La Palma* (1999), obra conjunta de J. R. Núñez Pestano, A. Viña Brito, C. L. Hernández González, E. Alfaro Hardisson, M<sup>a</sup>. L. Fernández Rodríguez, A. Larraz Mora y M<sup>a</sup>. R. Hernández Hernández. Distribuida en dos volúmenes, además de los topónimos *barranco de la Madera* o *barranco del Río*, interesa la documentación sobre el *barranco de las Nieves*, denominación que aparece tempranamente en un censo de 4 de agosto de 1740 y que convivió con la más frecuente hasta entonces de *barranco de Santa Catalina*<sup>61</sup>; e igualmente la relativa a las cabezas de La Dehesa, *Miraflores* (censo de 1751, consistente en «una fanega y media de tierra montuosa en el pago de Miraflores»<sup>62</sup>). Entre otros asuntos más, se incluye la identificación de documentos de gran relevancia para la historia de la imagen y su santuario, como la *Certificación del acuerdo capitular de 29 de noviembre de 1649, sobre la pretensión de fundar un convento de la orden de Santo Domingo en la ermi-*

<sup>58</sup> Véase su panorama sobre el oficio de pluma en La Palma y la importancia de este legado documental, publicado en: HERNÁNDEZ MARTÍN, Luis Agustín. «Domingo Pérez, escribano público de La Palma (1546-1567): un acercamiento al Archivo de Protocolos». *Zoras: revista del Centro Asociado UNED La Palma*, n. 6 (abril, 2000), pp. 68-86.

<sup>59</sup> HERNÁNDEZ MARTÍN, Luis. A. *Protocolos de Domingo Pérez, escribano público de La Palma (1546-1553): [introducción, extractos e índices]*. Santa Cruz de La Palma: Caja General de Ahorros de Canarias, 1999, v. I; IDEM. *Protocolos de Domingo Pérez, escribano público de La Palma (1546-1553): [introducción, extractos e índices]*. Santa Cruz de La Palma: Caja General de Ahorros de Canarias, 2000, v. II. Véanse: la reseña de Carmen Díaz Alayón al primer volumen, publicada en: *Revista de historia canaria*, n. 183 (2001), pp. 350-352; y la de Víctor J. Hernández Correa, que vio la luz en: *Zoras: revista del Centro Asociado UNED La Palma*, n. 7 (mayo, 2001), pp. 94-100.

<sup>60</sup> IBIDEM, v. II, p. 205, n. 699.

<sup>61</sup> *Catálogo de documentos del Concejo de La Palma (1501-1812)*. Catalogación, edición y estudio de: Juan Ramón Núñez Pestano, Ana del Carmen Viña Brito, Carmen Luz Hernández González, Emilio Alfaro Hardisson, María Lourdes Fernández Rodríguez, Alejandro Larraz Mora, María Rosa Hernández Hernández. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1999, v. II, p. 476, n. 1951.

<sup>62</sup> IBIDEM, v. II, p. 486, n. 1993.

ta de Las Nieves<sup>63</sup> o el *Expediente instruido por el Concejo de La Palma sobre la custodia de las llaves de la casa de apeo del Concejo de Las Nieves* (1751)<sup>64</sup>. Desde luego, llama poderosamente la atención que no se hayan conservado —al menos en la porción de documentación manejada por los compiladores— expedientes propiamente lustrales del periodo moderno; ello justifica que la historia de la fiesta durante más de tres siglos, tomando como referencia primaria el Archivo Municipal, deba reconstruirse a través de la consulta de otras fuentes concejiles, como los libros de sesiones o los de cuentas de propios, más ricas en noticias.

En el terreno expositivo —con antecedentes en propuestas anteriores específicamente dedicadas a la historia de la fotografía a través de la producción de M. Brito Rodríguez—, ha de nombrarse el proyecto de exhibiciones titulado *Magna Palmensis*, articulado durante la Bajada de la Virgen de 2000. Consistió en la apertura y en la señalización con paneles de edificios civiles y de los templos de la ciudad, incluidas las ermitas y las antiguas iglesias conventuales, más una exposición de obras artísticas representativas del patrimonio especialmente religioso de Santa Cruz de La Palma desde el siglo XVI hasta el siglo XX, abierta al público en el Real Convento de la Inmaculada Concepción<sup>65</sup>. El ciclo fue promovido por CajaCanarias, con la colaboración del Cabildo Insular de La Palma, el Obispado de Tenerife y el Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, fue coordinado por L. Ortega Abraham y contó en el equipo organizativo con el profesor Dr. J. Pérez Morera, responsable de la selección de las obras y su catalogación, con J. Lozano Vandewalle, director de imagen y presentación, con L. Fernández Felipe, centrada en el apartado de arte civil, con D. Cabrera Benítez, en calidad de conservador-restaurador, y con F. Sicilia Béthencourt como directora de montaje. En este marco, en la Casa Principal de Salazar de la capital palmera también se abrió al público la exposición *Imagen de Bajada* entre junio y agosto de 2000. La muestra, que reunió distintos materiales visuales —fijos y en movimiento— relacionados con la fiesta (tiras de sombras chinescas, películas, fotografías, etc.), se acompañó de un folleto-catálogo. El trabajo incorpora citas textuales de Juan Pinto de Guisla, beneficiado de El Salvador y visitador episcopal de La Palma (crónica de la fundación), y de monseñor Elías Yanes Álvarez (fragmento que insiste en la medición del tiempo de lustro en lustro, característica de La Palma, y sus consecuencias antropológicas y emocionales para sus moradores), y una síntesis que recorre los principales ciclos

<sup>63</sup> IBIDEM, v. II, p. 620, n. 2540.

<sup>64</sup> IBIDEM, v. II, p. 622, n. 2547.

<sup>65</sup> Entre otros materiales relacionados, remitimos, especialmente, a la monografía: *Magna Palmensis: retrato de una ciudad*. [Santa Cruz de La Palma: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias], D. L. 2000.

históricos de La Palma y sus influencias en la Bajada, con subrayado énfasis en las novedades culturales, sociales, técnicas y, cómo no, festivas, que trajo consigo el siglo XIX. En la selección fotográfica contenida, hay instantáneas de la Batalla de Flores transitando por la calle Pérez de Brito, casi a la altura de la placeta Borrero, del Carro Alegórico y Triunfal en su representación en la plaza de San Francisco, de un arco de la sociedad La Investigadora colocado en la calle Pérez de Brito hacia el callejón Vandale, de una carroza en la calle Álvarez de Abreu —en cuya proa posan dos músicos—, de una exposición fotográfica del taller de Miguel Brito en el pórtico de las Casas Consistoriales, de una edición de la carrera de sortijas por la calle O'Daly, de la puesta en escena de la Danza de Enanos en la plaza de Santo Domingo, de la Loa de Recibimiento en la plaza de España, de la procesión general de la Virgen frente al primitivo Circo de Marte y de la procesión de bajada frente al Barco de la Virgen para la representación del Diálogo<sup>66</sup>.

Además, el catálogo de la exposición principal contiene, entre otros capítulos de interés, el referido específicamente al «Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves». Obra del profesor J. Pérez Morera, se trata de la primera puesta al día de carácter científico escrita sobre el tema desde la primera incursión de J. A. Fernández García en 1970 (luego corregida y reimpresa en una versión monográfica en 1980). Sirviéndose de nuevas fuentes documentales hasta entonces no exploradas y de abundante bibliografía, el trabajo de Pérez Morera aborda el origen legendario de la aparición de la imagen mariana (entre otros asuntos relacionados con la Bajada, se citan la cueva de la Virgen y la cueva de El Roque, donde se representa la *Alegoría* de J. Felipe Hidalgo), se apunta la relación del emplazamiento del santuario y del culto a Las Nieves con la cultura indígena y la toponimia, se trata con nueva perspectiva su traída como imagen de la campaña de evangelización y su vínculo con su homónima de Agaete, vuelve a traerse a la vista su factura y su similitud con otras obras de escultores franceses o flamencos como Miguel Perrín o Lorenzo Mercadante de Bretaña (a quien, años más tarde, M. A. Martín Sánchez atribuyó de manera definitiva su hechura). Y, en fin, el autor afronta otros asuntos: el inicio y desarrollo de la costumbre de sobrevestirla, sus retratos de *vera efigie*, los milagros atribuidos que fomentaron su devoción, la importancia del indiano en la difusión de su piedad gracias a sus donaciones —lo que propiciaría a su vez una excelente embajada de piezas americanas como regalo, muchas de ellas, conservadas en su ajuar y patrimonio (indumentaria, joyero, piezas litúrgicas...)—, la impronta de la Virgen de las Nieves como mediadora en la navegación al Nuevo Continente durante toda la Edad Moderna y su repercusión en el encargo de exvotos pictóricos, su

---

<sup>66</sup> Casa Salazar: Santa Cruz de La Palma: Imagen de Bajada: Magna Palmensis: junio-agosto 2000. [Santa Cruz de La Palma: CajaCanarias], [2000]. [8] p.

presencia literaria, el testimonio fundamental de la beata María de San José Noguera y sus visiones, el incremento paulatino del santuario desde el punto de vista arquitectónico y desde la perspectiva de sus bienes muebles, la creación de la hermandad de la Esclavitud y sus dependencias, y se analizan pormenorizadamente las obras principales conservadas en el templo: retablos, imaginería, pintura, lámparas, misales o mobiliario, como la cajonería de la sacristía donada por el palmero y racionero de la iglesia catedral de San Ana de Las Palmas Pedro Escobar Pereira<sup>67</sup>. Con todo, el libro contiene otros capítulos relacionados con los templos por los que la imagen de la Virgen ha transitado a lo largo de su historia, bien en su procesión de bajada —como la ermita del Santo Cristo del Planto, la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación y la parroquia matriz de El Salvador (queda fuera del examen la desaparecida ermita de Santa Catalina)— o bien en su procesión general —como el Real Convento de la Inmaculada Concepción o los antiguos conventos de San Miguel de las Victorias y de Santa Águeda, de los que sólo han llegado hasta nosotros sus respectivos templos<sup>68</sup>—.

Todavía en el terreno de la Historia del Arte y sus implicaciones en el contexto de la fiesta, el decenio dio a la luz varios trabajos recomendables. En primer lugar, sobresale la monografía de G. Rodríguez González *La platería americana en la isla de La Palma* —impresa por el sello del Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias (número 174 y, dentro de la serie «Arte», número 18)— por centrarse en el conjunto de piezas de orfebrería de origen indiano empleadas en la fiesta (cruces procesionales, navetas e incensarios, el frontal despiezable del trono de plata de la Virgen...). Al margen del provecho general de los capítulos preliminares —a saber, «Piezas» (subdividido en «Origen y destino», «Cronología», «Procedencia de los envíos», «Tipología», «Marcas» e «Inscripciones»), «Datos biográficos» de los plateros y «Conclusiones»—, en el «Catálogo» interesan las piezas de la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves implicadas directamente en la celebración: la *Cruz parroquial* conferida en 1643<sup>69</sup>, el juego de *Naveta* e *Incensario* habaneros anteriores a 1658 donados por el capitán Gonzalo Benítez<sup>70</sup>, la segunda *Cruz parroquial*, fechada en 1704, que es la que se usa actualmente en los traslados lustrales<sup>71</sup>, el juego de ciriales de 1706<sup>72</sup> o el de horquillas, remitidas entre 1697 y 1706

<sup>67</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves». En: *Magna Palmensis: retrato de una ciudad*. [Santa Cruz de La Palma: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias], D. L. 2000, pp. 199-230.

<sup>68</sup> IBIDEM, respectivamente, pp. 181-186, 163-178, 65-91, 93-114 y 137-147.

<sup>69</sup> RODRÍGUEZ [GONZÁLEZ], Gloria. *La platería americana en la isla de La Palma*. [Santa Cruz de La Palma]: [Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias], D. L. 1994, pp. 45-46, n. 5.

<sup>70</sup> IBIDEM, p. 47, n. 6, y p. 48, n. 7.

<sup>71</sup> IBIDEM, pp. 98-99, n. 42.

<sup>72</sup> IBIDEM, p. 104, n. 46.

por el licenciado Amaro Rodríguez de Herrera desde La Habana<sup>73</sup>, y, en fin, el *Frontal* para el trono de fiesta de la Virgen, enviado también desde la capital cubana en 1714 por el beneficiado de Ganabacoa, el licenciado Juan Vicente de Torres y Ayala<sup>74</sup>. El mismo «Catálogo» incorpora también obras asociadas de manera directa con la imagen, como la *Corona* de oro, esmaltes y perlas (Nueva Granada, 1602-1608)<sup>75</sup>. A juicio de J. Pérez Morera<sup>76</sup>,

las piezas clasificadas por Gloria Rodríguez, como hace notar Cruz Valdovinos, superan en número a todo lo que se había catalogado en distintas regiones de la Península Ibérica (Burgos, Huelva, La Rioja, Galicia, País Vasco, Castilla la Vieja y León...): nada menos que 85 piezas americanas avaladas por documentación, marcas o sólida atribución, consiguiendo no sólo precisar sus oscuros y diversos centros de origen (México, Puebla de los Ángeles, San Luis Potosí, Campeche, Mérida del Yucatán, Veracruz, en el virreinato de Nueva España; La Habana, en la gran Antilla; Caracas, en Venezuela: o Lima y Trujillo del Perú en el caso del gran virreinato del Sur), sino también, en algunos casos, determinar la personalidad de sus artífices (los mexicanos Larios, activos en Puebla a mediados del siglo XVIII; el cubano Agustín Rodríguez de Ávila, etcétera).

De nuevo, debemos al Dr. Pérez Morera el acercamiento monográfico a la producción de la familia de pintores y escultores de apellido *Silva*, integrada por el fundador del linaje, Bernardo Manuel de Silva, su hijo Juan Manuel de Silva y su nieto Juan Jacinto de Silva. En el libro se abordan —entre otros temas relacionados con la imagen de la Virgen de las Nieves, su culto y su patrimonio— la traza del retablo mayor, el lienzo de la *Sagrada Familia* pintado para la sacristía del santuario, la *Virgen del Rosario con santos eremitas* —perteneciente originalmente al oratorio de Massieu Sotomayor de su residencia de la montaña de La Breña y actualmente conservada en el Museo de Arte Sacro de Las Nieves—, el repolicromado de la imagen flamenca de *San Miguel Arcángel* —que recibe culto en el santuario aunque perteneció al antiguo altar de la Vera Cruz de la iglesia de San Francisco— y de la *Virgen de los Dolores* y de *San Juan Evangelista* del Calvario del Amparo, también en el santuario, todas ellas, obras de B. M. de Silva<sup>77</sup>.

A su autoría debemos también otros trabajos, entre los que ha de aludirse al catálogo que acompañó a la exposición *Ángeles y Arcángeles: cinco siglos de arte en La Palma*, abierta al público en la Casa Massieu Van Dalle de Los

<sup>73</sup> IBIDEM, p. 105, n. 47.

<sup>74</sup> IBIDEM, pp. 108-109, n. 50.

<sup>75</sup> IBIDEM, pp. 41-42, n. 3.

<sup>76</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «Gloria Rodríguez González (1928-2000)». *Estudios canarios: anuario del Instituto de Estudios Canarios*, n. XLV [2000] (2001), p. 492.

<sup>77</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. *Silva: Bernardo Manuel de Silva*. [Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria]: [Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias], D. L. 1994, respectivamente, pp. 25-26, 68-71, 73-79 y 83.

Llanos de Aridane entre el 10 de marzo y el 8 de abril de 1995. Además de otras piezas conservadas en distintos recintos asociados a la Bajada (como el convento de San Miguel de las Victorias, donde hacía estación la procesión general), han de hacerse notar los capítulos «Ángeles músicos», en referencia a los que adornan el retablo mayor de Nuestra Señora de las Nieves, y «El ángel en el teatro», por sus implicaciones en el drama mariano quinquenal desde J. B. Poggio Monteverde hasta A. Rodríguez López<sup>78</sup>.

Todavía en este ámbito patrimonial e histórico asociado a los recintos religiosos vinculados directamente con el desarrollo de la fiesta, sobre todo, en sus procesiones de bajada y general, la investigación en materia de historia del arte dio a la luz algunos trabajos de especial relevancia: J. Pérez Morera aborda el origen del convento de San Miguel de las Victorias, fundado por la orden dominica en 1530<sup>79</sup>, y, en un trabajo misceláneo, varias obras, algunas aún hoy existentes, como la imagen flamenca de *San Blas* del convento de San Francisco o el grabado de la familia franciscana firmado en Amberes por Peeter de Iode (1570-1634), titulado *Epilogus totius Ordinis Seraphici P. S. Francisci* (capilla de la Orden Franciscana Seglar), la lámpara de plata donada por Pablo Vandale hacia 1574 al santuario de las Nieves, más otras piezas desaparecidas de la ermita de La Encarnación o de El Salvador<sup>80</sup>. Por su parte, también en forma de artículo, la profesora R. Álvarez Martínez estudia por primera vez el órgano positivo de calle de la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación, empleado originalmente en los traslados procesionales operados en el convento de Santa Catalina de Siena, y que el recinto mariano recibió hacia 1823, año en el que se constatan varios gastos para su arreglo, adaptación y afinación<sup>81</sup>. Además de su catalogación como el instrumento en su género más antiguo conservado en el archipiélago, la obra confirma la importancia que la interpretación musical acompañada de órgano tuvo en el monasterio de origen (cuyas religiosas fueron ponderadas, por ejemplo, en la *Descripción Verdadera de 1765* como «tan diestras en los ynstrumentos, que disputan los ynteligentes si les tocan mejor los músicos de Canaria»<sup>82</sup>) y en su nuevo destino decimonónico, parada obligada en la procesión de bajada.

<sup>78</sup> [PÉREZ MORERA, Jesús]. «Ángeles músicos» y «El ángel en el teatro». En: *Ángeles y Arcángeles: cinco siglos de arte en La Palma*. [Catálogo de exposición]. [Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma], D. L. 1995, s. p.

<sup>79</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «Fray Domingo de Mendoza y las primeras fundaciones de la Orden Dominica en Canarias y América». *El Museo Canario*, v. 53 (1998), pp. 327-346.

<sup>80</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «Un Cristo de caña de maíz y otras obras americanas y flamencas». *Estudios canarios: anuario del Instituto de Estudios Canarios*, t. XLIII [1998] (1999), pp. 75-92.

<sup>81</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. «El órgano de la ermita de La Encarnación de Santa Cruz de La Palma, el más antiguo conservado en Canarias». *El Museo Canario*, v. LIII (1998), pp. 577-595.

<sup>82</sup> *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*



El origen y la evolución del marco urbanístico y arquitectónico de la arteria principal de la ciudad, principal escenario de las procesiones de bajada, de subida y de la general, ocupó igualmente la atención investigadora de esos años. En este sentido, el trabajo de J. Pérez García *Casas y familias de una ciudad histórica: la calle Real de Santa Cruz de La Palma* (Santa Cruz de La Palma, 1995), que aborda separadamente los distintos tramos de esta vía principal según las denominaciones antiguas, supone un antes y un después en el conocimiento particularizado de cada uno de los solares que configuran esta calle, de los trasposos por compra-venta o herencia experimentados a lo largo de los siglos y de la vida de sus distintos dueños. Sin parangón en otra ciudad del archipiélago, la obra, contundente y fundamentada en la consulta del documento de archivo (del fondo de Protocolos Notariales, hoy en el Archivo General de La Palma, del Archivo Municipal de Santa Cruz de La Palma, del Fondo Antonino Pestana de El Museo Canario o de otras agrupaciones particulares, como el Archivo de la Familia Poggio, el Archivo de la Casa Cabrera, el Archivo de Alberto José Fernández García o el Fondo colectado por el propio autor, depositado en el Archivo General de La Palma) y en la bibliografía sobre arquitectura e historia del arte disponible hasta ese entonces, contiene, entre otros asuntos, referencias a la ermita de Santa Catalina, donde hacía estación la imagen de la Virgen en su procesión de bajada, y de las residencias principales de las familias citadas en el documento fundacional de la fiesta (1676) que se comprometieron a sufragar el gasto de cera en cada una de las jornadas de estancia de la imagen de la Virgen en la parroquia de El Salvador; además, la devoción doméstica a la patrona insular, manifestada en la presencia de *veras efigies* en los salones principales o en dotaciones de misas y aniversarios, también tiene cabida en algunas entradas<sup>83</sup>. Valga como ejemplo el cuadro «nuevo con la pintura de la Virgen de las Nieves» inventariado en 1731 entre los bienes que decoraban el salón de la vivienda de D<sup>a</sup>. Beatriz Ana de Valcárcel (plaza de España, n. 2) o la mención al mayorazgo de Fierro-Espinosa, que obligaba a «encender uno de los días de la octava de Candelaria en honor de la Virgen de las Nieves, en su bajada a la ciudad cada lustro, por ser el fundador uno de los caballeros que,

---

*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, p. 44.

<sup>83</sup> PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Casas y familias de una ciudad histórica: la calle Real de Santa Cruz de La Palma*. [Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma: Colegio de Arquitectos de Canarias (Demarcación de La Palma)], D. L. 1995. Véase también el «Prólogo» de la obra, en el que F. G. Martín Rodríguez desmenuza las singularidades de este trabajo pionero: «Resulta insólito —afirma al comienzo— en el panorama de la investigación en Canarias la publicación de un libro que se centra de una manera científica, sin evocaciones poéticas, en la historia de una calle» (p. 11).

por devoción, se comprometió a tal celebración ante el Obispo García Ximénez»<sup>84</sup>. La obra tuvo su continuidad en la edición posterior de *La calle Trasera de Santa Cruz de La Palma* (Santa Cruz de La Palma, 2000), que comparte el mismo plan de trabajo que la monografía anterior<sup>85</sup> y que J. Pérez Morera pondera en la «Presentación» en estos términos<sup>86</sup>:

La Calle Trasera, como la Real, representa el carácter y la personalidad, el alma y el corazón de una isla y de una ciudad. Isla, ciudad y calle son una misma cosa.

No conozco otros ejemplos que puedan comparárseles [a *Casas y familias* y a *La calle Trasera*]. Sería inútil buscarlos. Son tan personales como su autor. Sí podemos decir, con orgullo, que ningún otro centro histórico de Canarias puede presumir de obras semejantes. Tampoco creo que estén en disposición de tenerlo, porque algo así sólo puede escribirse en La Palma por Pérez García.

A estos y a otros trabajos de J. Pérez García<sup>87</sup> han de añadirse algunos más en la misma órbita de tratamiento urbanístico y arquitectónico, entre los cuales, el principal durante estos años es el libro de F. G. Martín Rodríguez dedicado a la historia cultural de la capital palmera durante el siglo XVI, obra crucial para entender la configuración de espacios lustrales tan emblemáticos como la actual plaza de España, por ejemplo, o para analizar el origen y la evolución durante esa centuria de buena parte de los templos implicados en la procesión general (los conventos de San Francisco y de Santo Domingo) o en la de bajada (la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación)<sup>88</sup>. Deudor de éste es el trabajo *Las Casas Consistoriales de Santa Cruz de La Palma* (Santa Cruz de La Palma, 1995), dividido en dos apartados, el histórico-administrativo, obra de la profesora de la Universidad de La Laguna A. Viña Brito, y el centrado en las particularidades artísticas del edificio, debido a M. Galván García. Este último, además, contiene un epígrafe que aborda la fiesta en el contexto del entorno, titulado «Bajada de la Virgen y Fiestas Lustrales»<sup>89</sup>. Ambiciosa es también la

<sup>84</sup> IBIDEM, respectivamente, p. 206, nota 672, y p. 244.

<sup>85</sup> PÉREZ GARCÍA, Jaime. *La calle Trasera de Santa Cruz de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: [Caja General de Ahorros de Canarias: Colegio de Arquitectos de Canarias, Demarcación de La Palma], 2000.

<sup>86</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «Presentación». En: IBIDEM, p. 11.

<sup>87</sup> Algunos inmuebles habían sido tratados individualmente con anterioridad en artículos diversos. Véase la bibliografía contenida en: POGGIO CAPOTE, Manuel. «Jaime Pérez García». En: Jaime Pérez García. *Fastos biográficos de La Palma*. [Santa Cruz de La Palma]: Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma: CajaCanarias, 2009, especialmente, pp. 20-25.

<sup>88</sup> MARTÍN [RODRÍGUEZ], Fernando Gabriel. *Santa Cruz de La Palma: la ciudad renacentista*. [Santa Cruz de Tenerife]: CEPESA, D. L. 1995.

<sup>89</sup> GALVÁN GARCÍA, Miguel. «Arte». En: *Las Casas Consistoriales de Santa Cruz de La Palma*. [Santa Cruz de La Palma]: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 1995, pp. 60-61.

monografía del arquitecto, historiador y profesor de la Universidad Central de Venezuela G. Gasparini *La arquitectura de las islas Canarias: 1420-1788* (Las Palmas de Gran Canaria, 1995), que estudia el trazo urbano isleño bajo la perspectiva del territorio del archipiélago y la «cultura de paso». En relación con Santa Cruz de La Palma, resultan novedosas sus apreciaciones sobre su fundación y ordenamiento urbanístico, contenidas en el epígrafe «La Palma» del capítulo II («La formación urbana»), las huellas del gótico en la bóveda de la sacristía de El Salvador y en la portada de la iglesia de Santo Domingo (en el capítulo III, «Comienzos con final gótico»), la evolución constructiva de la parroquia de El Salvador, la conexión de su portada meridional con los tratadistas europeos y españoles del siglo XVI y los elementos renacentistas («aletas curvas a ambos lados del escudo que rompe el vértice del frontón triangular», de influencia serliana) de la portada lateral del santuario de Las Nieves, construcción de la torre y portada norte de El Salvador, arco de la capilla de los Socarrás en la iglesia de San Francisco y *loggia* de la fachada de las Casas Consistoriales y su contextualización en el conjunto de la plaza de España (en el capítulo IV, «Renacimiento y tratadistas»), fachada de la casa de Salazar, en la que el autor destaca la «composición total en lugar de limitarse a las portadas» de la que participa «la superficie del frente», y profundización en el protagonismo del balcón en la arquitectura tradicional (en el capítulo VI, «Arquitectura doméstica urbana»)<sup>90</sup>.

Todavía en el terreno urbanístico, la edición ilustrada —y complementada con varios documentos anexos— de la *Descripción geográfica de las islas Canarias* del ingeniero militar A. Riviere y su equipo, a cargo de J. Tous Meliá (Santa Cruz de Tenerife, 1997), proporciona abundante información asociada al marco donde la Bajada de la Virgen ha desarrollado su particular «historia espacial». Por si esto fuera poco, la obra original, fechada hacia 1740-1743, constituye un documento de primera mano para, literalmente, *visualizar* la ciudad en planta y examinar sus pocos cambios en relación con dos lustros: el de 1740 y el de 1745. El capítulo principal transcribe la *Descripción de la isla de La Palma*, de Riviere, fechada en 1742, un segundo borrador de 1744 y, como anexo, el capítulo de la isla de La Palma de las *Constituciones sinodales* del obispo P. Dávila y Cárdenas (1737), que presenta el estado en el que el mitrado halló la isla en su visita de 1733, y la *Descripción de la isla de La Palma* del historiador grancanario P. A. del Castillo y Ruiz de Vergara (1737). Finalmente, se incluyen las reproducciones facsímiles y transcripciones del *Mapa General de la Isla de La Palma*, del *Plano de*

---

<sup>90</sup> GASPARINI, Graziano. *La arquitectura de las islas Canarias: 1420-1788*. Fotografías del autor. [Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria; S. l.: Armitano Editores], D. L. 1995, respectivamente, pp. 42-43, 89-91, 109-121, 125-127, 198-199 y 216-218.

la *Ciudad de Sta Cruz de la Palma con su baía i sondeo*, seguidos de las fortificaciones y reductos, tanto los de la ciudad como los de Tazacorte de Riviere<sup>91</sup>. Además de otros pormenores contenidos en el epígrafe «Ciudad de Santa Cruz de la Palma o San Miguel de La Palma», la *Descripción* de Riviere no olvida aludir a las bajadas extraordinarias de la Virgen de las Nieves, anotadas en el epígrafe «Sitio de las Nieves»: «Este este término se ha erigido poco ha parroquia por la gran devoción a la Santa Imagen, la que llevan a la ciudad en sus aflicciones, y dista de ella como media legua»<sup>92</sup>.

\* \* \*

El presente libro de actas del II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen recoge tanto el ciclo de conferencias asociado a la convocatoria como las ponencias y comunicaciones organizadas de acuerdo al criterio de las tres mesas temáticas que han permitido, una edición más, ordenar coherentemente las aportaciones de cuantos autores se han sumado al encuentro. En un primer bloque, titulado *La Virgen de las Nieves y su entorno devocional y festivo*, se reúnen las conferencias plenarias, subdivididas en dos materias. Por un lado, las aportaciones de Juan Sebastián López García, profesor titular de Universidad Las Palmas de Gran Canaria, adscrito al Departamento Arte, Ciudad y Territorio de la Escuela de Arquitectura, «La advocación de la Virgen de las Nieves en Canarias», que ofrece un recorrido de la introducción y evolución geográfica de Santa María la Mayor y sus variantes en suelo isleño; y de José Roda Peña, profesor titular de la Universidad de Sevilla en el Departamento de Historia del Arte, «La Virgen de las Nieves: representaciones escultóricas en Sevilla y su provincia», que igualmente hace balance de la cuestión. La otra materia se orienta hacia el culto mariano y a su manifestación a través de la indumentaria y la joyería en relación con la fiesta mediante dos exámenes: el primero, más apegado a la perspectiva simbólica, a cargo de Elsa López, Dra. en Filosofía y Letras, poeta, novelista, ensayista y directora de Ediciones La Palma, «El armario de la Virgen de las Nieves: símbolos y rituales», y sin perder de vista el ceremonial y su carga simbólica, pero subrayando su materialización, el segundo corre a cargo de Letizia Arbeteta Mira, Dra. en Historia del Arte y ex directora del Museo y Fundación Lázaro Galdiano (Madrid), y lleva por título «“Prisionera de diamante / grillos de esmeralda tiene”: notas sobre el papel de las joyas y los joyeros marianos en la fiesta barroca».

<sup>91</sup> TOUS MELIÁ, Juan. *Descripción geográfica de las islas Canarias [1740-1745] de D<sup>o</sup>. Antonio Riviere y su equipo de ingenieros militares*. [Santa Cruz de Tenerife]: Museo Militar Regional de Canarias, etc., D. L. 1997. El capítulo «Descripción geográfica de la isla de La Palma», en: pp. 207-240.

<sup>92</sup> IBIDEM, pp. 208-209.

Dentro ya de las mesas temáticas del II Congreso, el segundo bloque de las presentes actas agrupa la mesa primera, titulada *Bajada de la Virgen de las Nieves y la fiesta barroca: traslados y devoción colectiva en la cultura occidental*, que estuvo integrada por la ponencia de Francisco Javier Campos y Fernández Sevilla, director del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas (Madrid), «Inventario de fiestas marianas españolas no anuales», y por las comunicaciones siguientes: «La Procesión de la Santa Sangre en Brujas: un enfoque psichistórico», de Rinaldo Neels, Dr. en Humanidades por la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica) y profesor adjunto de la Universidad de Lublin (Polonia); «El “Ommegang” de Bruselas (desfile procesional histórico y popular)», de Erik van Denstorne, máster por las universidades de Lovaina y Libre de Bruselas; «Liturgia y escena en la “Festa” o “Misteri d’Elx”», de Joan Castaño García, Dr. en Historia Contemporánea y archivero del Patronato del Misteri d’Elx (Alicante); «Fiestas de la Virgen de la Salud de Algemesí, artes escénicas y religiosidad popular: simbiosis de éxito para la conservación del patrimonio inmaterial», de Pilar Martino Alba, profesora titular del Departamento de Derecho Público II y Filología I de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid); «La Patum de Berga: salvaguarda y protección de una fiesta medieval en el siglo XXI», de Albert Rumbó Soler, licenciado en Historia por la Universidad de Barcelona y etnógrafo; «“Blanquísima señora”: fiestas inmaculistas de 1666 en Santa María la Blanca de Sevilla», de Francisco J. Herrera García, profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla; «La Romería, el ciclo ritual de “La Llevada” de la Virgen de Zapopan (México), patrimonio cultural comunitario», de Ignacio Gómez Arriola, Dr. Arquitecto y miembro del Instituto Nacional de Antropología e Historia de Jalisco (Guadalajara, México); «Los Diablos Danzantes del Corpus Christi de Venezuela: Patrimonio Inmaterial de la Humanidad», de Carmen Luisa Ferris Ochoa, graduada en Antropología Social y Cultural por la Universidad Central de Venezuela; «“Tonos del Niño” y villancicos tradicionales en la fiesta del Pase del Niño Viajero (Cuenca, Ecuador)», de Carlos Gonzalo Freire Soria, Dr. en Musicología y profesor de la Universidad de Cuenca; «*Mamacha Candelaria*: un antiguo culto mariano presente en el mundo andino», de Gloria Cristina Flórez Dávila, Dra. en Historia y profesora asociada de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima); «El Carnaval de Oruro (Bolivia): una manifestación profana en torno a la Virgen del Socavón», del periodista y director de la revista *Historias de Oruro* Fabrizio Cazorla Murillo; y «Fiestas y devociones en Chile: el Cristo de Mayo, Nuestra Señora de Andacollo y la Virgen de la Tirana», de Antonio Marrero Alberto, Dr. en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna, cuyo trabajo se adscribe al proyecto de investigación de postdoctorado de la Universidad Adolfo Ibáñez «Circulación y Transferencia de modelos y obras en la conformación del patrimonio chileno colonial (siglos XVII-XVIII)».

La segunda mesa —tercer bloque temático de las presentes actas— se titula *El protocolo de la Bajada de la Virgen*. Presidida por la ponencia de Miguel Ángel Vega Cernuda, catedrático jubilado de la Universidad de Alicante, «La mariología cultural como contexto de las celebraciones lustrales de la isla de La Palma: fenomenología, documentación y contrastes», en ella se incluyen, además, las comunicaciones siguientes: «Ornato callejero en las fiestas de Santa Cruz de La Palma durante el Barroco: una lectura de la *Descripción* de la Bajada de la Virgen de las Nieves de 1765», de Carlos Rodríguez Morales, Dr. en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna y miembro del Instituto de Estudios Canarios; «Artificio y simulación en la fiesta barroca: sobre autómatas en la Bajada de la Virgen de 1765», de Fátima Bethencourt Pérez, Dra. en Historia del Arte y profesora de la Universidad de Valladolid; «Las campanas de Santa Cruz de La Palma y el repique general de la Bajada de la Virgen», de José Lorenzo China Cáceres, Dr. en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna; «Los arcos triunfales y las enramadas en La Palma: la Bajada de la Virgen y otras citas festivas», de María Victoria Hernández Pérez, abogada, miembro de la Academia Canaria de la Lengua y de la Real Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel y cronista oficial de Los Llanos de Aridane; y «Los globos aerostáticos de papel en la Bajada de la Virgen», del arquitecto y crucero de la Cruz Festiva de El Morro (Breña Alta, La Palma) Alexis Martín Hernández.

La tercera mesa y cuarto bloque de las actas, *La fiesta tradicional de la Bajada de la Virgen*, está integrada por la ponencia conjunta de Manuel Poggio Capote, Dr. en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y cronista oficial de Santa Cruz de La Palma, y de Antonio Lorenzo Tena, Dr. en Educación y bibliotecario del Centro Asociado a la UNED «Valeriano Fernández Ferraz» de La Palma, «Rito y ceremonia en la Bajada de la Virgen». Consta, además, de las comunicaciones siguientes: «Los traslados del trono de la Virgen de las Nieves en sus fiestas lustrales», de Juan de la Cruz de Rodríguez, conservador del Museo de Historia y Antropología de Tenerife; «El folclore de tambor y castañuelas: una reflexión en torno a la Subida del Trono Lustral», del folklorista, compositor e intérprete Benito Cabrera Hernández; «La Virgen y el mar: Diálogo entre el Castillo y la Nave», de Mario Suárez Rosa, escritor en temas navales y presidente del Club de Vela Latina Benahoare (Santa Cruz de La Palma); «“Ceden la fiesta a los oídos”: los sentidos del cuerpo en las loas marianas de Juan Bautista Poggio Monteverde e Isidoro Arteaga de la Guerra», trabajo conjunto de Alejandro Coello Hernández, licenciado en Filología Hispánica e investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid), y de Pablo Sánchez, investigador independiente; «El carro alegórico neobarroco: visión y perspectiva de la obra mariana de Antonio Rodríguez López (con la edición de los Carros de 1855 y 1915)», de Carlos Brito Díaz, profesor titular de Literatura Espa-

ñola de la Universidad de La Laguna; «Las “bajadas” y “subidas” de José Felipe Hidalgo: entre el Carro Triunfal y la Alegoría del Barranco», trabajo conjunto a cargo de M. Poggio Capote y A. Lorenzo Tena; «El centenario de la *Danza de las Mariposas* y su reposición en la Bajada de la Virgen (1895-1995)», de los ex directores de la Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de La Palma (hoy renombrada *Escuela Municipal de Teatro «Pilar Rey»*) Pilar Rey Brito y Antonio Abdo Pérez; «“Encendido de velas en semana grande”: La Pandorga de la Bajada de la Virgen de 2000», de Marta Luisa Rodríguez Castro, licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna; «La elaboración de Mascarones palmeros: de la investigación al producto», de Carlos Morán Rodríguez, Dr. en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca, cuyo trabajo se adscribe al CEO de FORMACHÉ S. L. «*spin-off* de la Universidad de La Laguna»; «La Danza de Enanos como recurso económico de la Bajada de la Virgen (siglo XX)», de Facundo Daranas Ventura, miembro de la Real Sociedad Cosmológica (Santa Cruz de La Palma), catedrático de Historia de Enseñanza Secundaria y componente de la Danza de Enanos entre 1985 y 1995; «La Danza de los Acróbatas y el pasodoble *Manolo*, apología del candor», del musicólogo y compositor Francisco Medina Concepción; y «El Minué de Luis Cobiella: *Minué de La Palma*», de Inmaculada Marrero Barroso, titulada superior en Piano y profesora del Conservatorio Superior de Música de Canarias, sede de Tenerife.

El volumen culmina con los «Apéndices» finales: la edición del «Programa del II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen», la «Memoria del II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen», las «Conclusiones» a las distintas mesas de trabajo —fundamentales para obtener un panorama de los resultados obtenidos así como de las propuestas planteadas para el futuro, siempre en virtud de los criterios de los investigadores contribuyentes a la presente edición— y pone el punto y final la edición facsímil de la cartelera asociada al encuentro.

No es posible concluir las presentes líneas sin antes agradecer vivamente el patrocinio de esta segunda entrega del Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen y poner de relieve el aliciente —casi personal— de la consejera de Cultura y Patrimonio Histórico del Excmo. Cabildo Insular de La Palma, D<sup>a</sup>. Jovita Monterrey Yanes. Desde el primer momento se interesó por la realización de los distintos actos del programa y, de manera particular, por promover su sección científica y editorial. Su apuesta demuestra que el análisis de este capítulo de nuestro patrimonio intangible («impalpable» —diríamos— a raíz de haberse visto obligado el Organismo Autónomo Municipal de la Bajada de la Virgen a suspender la sexagésimo novena edición de la fiesta por imperativo de la pandemia de la Covid-19) exige un compromiso que abarque a nuestras instituciones insulares. No menos destacable ha sido el

esfuerzo de cuantos han participado en los distintos actos del programa de esta segunda convocatoria, especialmente de los que han sumado sus trabajos de investigación en esta rara edición *no presencial*. Desde aquí, vaya a todos nuestra admiración y nuestro particular agradecimiento, «porque en humanas Ydeas no caben más invenciones» («algún devoto» en 1765 *dixit*).

Santa Cruz de La Palma, 1 de noviembre de 2020.

Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa  
*Editores*





I

LA VIRGEN DE LAS NIEVES  
Y SU ENTORNO DEVOCIONAL Y FESTIVO

## LA ADVOCACIÓN DE LA VIRGEN DE LAS NIEVES EN CANARIAS

### THE ADVOCATION OF THE VIRGIN OF THE SNOWS IN THE CANARY ISLANDS

JUAN SEBASTIÁN LÓPEZ GARCÍA\*

#### RESUMEN

La veneración de la Virgen de las Nieves llegó a Canarias con la cristianización de las islas en el siglo xv. Con más de quinientos años de historia, su presencia se manifiesta en la devoción popular y en un rico patrimonio cultural (toponimia, arquitectura, pintura, escultura, patrimonio inmaterial, etc.).

*Palabras clave:* iconografía mariana; arquitectura religiosa; arte sacro; patrimonio inmaterial; fiesta popular; devoción popular; Canarias.

#### ABSTRACT

The veneration of the Virgin of the Snows reached the Canary Islands with the Christianization of the islands in the 15th century. With more than five hundred years of history, its presence is manifested in popular devotion and in a rich cultural heritage (toponymy, architecture, painting, sculpture, intangible heritage, etc.).

*Key words:* Marian iconography, religious architecture, sacred art, intangible heritage, popular festival, popular devotion, the Canary Islands.

*In memoriam:* Alberto José Fernández García,  
Jaime Pérez García y Felipe Henríquez Brito

#### 1. INTRODUCCIÓN

La advocación de Nuestra Señora de las Nieves tiene una presencia destacada en Canarias, tanto por el número de recintos religiosos que a lo largo de más cinco siglos se han levantado en su honor, como sobre todo por la noto-

---

\* Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Profesor Titular de Universidad. Departamento de Arte, Ciudad y Territorio. Escuela de Arquitectura. Campus Universitario de Tafira, s/n. 35017 Las Palmas de Gran Canaria. Correo electrónico: juansebastian.lopez@ulpgc.es.

riedad de alguno de ellos, cuyo influjo ha pasado las fronteras nacionales e intercontinentales. Si bien su reparto no es homogéneo en las ocho islas, la importancia de la que goza en algunos ámbitos territoriales la convierten en una de las advocaciones marianas más relevantes del archipiélago<sup>1</sup>.

En las islas, la devoción a Nuestra Señora de las Nieves se identifica especialmente con San Miguel de La Palma, ya que en esa isla está la más destacada de todas. Sin embargo, la advocación se localiza en la mayoría de las islas del archipiélago: Gran Canaria y Tenerife cuentan con varios recintos dedicados a la Virgen de este nombre, La Gomera tiene dos, mientras La Palma y Lanzarote con una. En La Graciosa no está su imagen pero hay devoción a la venerada en el santuario lanzaroteño. Sin embargo, tras estos datos meramente estadísticos se esconden grandes diferencias que particularizan y jerarquizan esta advocación en el territorio canario, porque la significación de cada caso es distinta. Las Nieves está presente como titular de parroquias en ambas diócesis del archipiélago (San Cristóbal de La Laguna, provincia de Santa Cruz de Tenerife, y en la de Canarias, provincia de Las Palmas)<sup>2</sup>, también en ermitas, y aunque no se conserva ninguno se construyeron dos conventos, con la previsión de fundar otro par, dedicados a ella (siglos XVI y XVII). También hay que considerar la presencia de esta devoción en otros espacios religiosos que no llevan su nombre, en esculturas y cuadros que están a la veneración pública o incluso como devoción principal, compartiendo retablos, a los que hay que sumar unas pocas obras retiradas del culto y expuestas en los «tesoros» parroquiales. Con estos antecedentes, se amplía la «geografía» de la advocación *de las Nieves* en Canarias a una veintena de localizaciones de distinta importancia<sup>3</sup>.

El origen de la advocación de Nuestra Señora de las Nieves está vinculado al relato de la fundación de la basílica mayor patriarcal de Santa María la Mayor (*Santa Maria Maggiore*), en la ciudad de Roma. Según la tradición, Nuestra Señora se apareció en sueños de forma simultánea al patricio Juan y al papa Liberio en el siglo IV, pidiendo la construcción de un templo en el lugar que sería indicado de forma milagrosa. La señal vino de inmediato, ya que el 5 de agosto del año 352, en pleno verano, se produjo una nevada que

<sup>1</sup> Este trabajo es un adelanto de otro más extenso que lleva por título *Nuestra Señora de las Nieves en el territorio y en el patrimonio cultural de Canarias*.

<sup>2</sup> Nuestro agradecimiento a todos los sacerdotes y colaboradores de las parroquias y ermitas citadas en este trabajo. Gratitud al vicario general de la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna, Víctor Manuel Álvarez Torres, por las facilidades dadas.

<sup>3</sup> Agaete, Adeje, Arafo, Agüimes, Garachico, Icod de los Vinos, La Orotava, Las Palmas de Gran Canaria, Puerto de la Cruz, Los Realejos, San Cristóbal de La Laguna, San Sebastián de La Gomera (Jerduña y la Villa), Santa Cruz de La Palma, Santa Cruz de Tenerife (Taganana y la Ciudad), Teguiise, Telde, Teror (La Peña y El Palmar) y Vallehermoso.

marcó el solar de la futura basílica en la colina romana del Esquilino, adonde se trasladaron el pontífice con su cortejo y el aristócrata, quien junto con su esposa ofreció costear la construcción. Por citar un ejemplo canario, el relato referido aparece en un cuadro de principios del siglo XVII, conservado en el santuario de Nuestra Señora de las Nieves en Santa Cruz de La Palma<sup>4</sup>. Por su parte, el escritor Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610) le dedica un canto a Nuestra Señora de las Nieves en su obra *Templo militante*, en cuyos versos finales escribió<sup>5</sup>:

Llamose de las Nieves, porque tuvo  
la nieve por señal la iglesia bella,  
llamose de Liberio porque anduvo  
este pastor solícito en hacella,  
llamose del Pesebre, porque estuvo  
el de Belén depositado en ella,  
y al fin por ser de más alta fama  
Santa Maria la Mayor se llama.

Aunque el nombre más conocido de la basílica patriarcal romana es el de *Santa María la Mayor*, también recibe la denominación de *Nuestra Señora de la Nieve*<sup>6</sup>. En una clasificación tipológica realizada por Vega Cernuda, *las Nieves* quedaría integrada en «Advocaciones de alusión meteorológica y física» (como *Luz* y *Rocío*). Este autor afirma que hay casi un centenar de lugares con la advocación de *las Nieves*, especialmente en Italia y Canarias, y teniendo en cuenta el episodio del monte Esquilino, llega a la siguiente conclusión con respecto a la perteneciente a Santa Cruz de La Palma: «Como se puede comprobar, poco hay en el relato palmero que tenga que ver con la advocación romana de donde cabe deducir que la advocación canaria no es subsidiaria, réplica de la romana, y tiene un rasgo de originalidad que no poseen las otras advocaciones homónimas»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto José. *Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves: patrona de la isla de San Miguel de La Palma (Canarias)*. León: Everest, 1980, p. 25. En el cuadro se puede leer: «REFUGIVM PECCATORUM / VENCIO AL TIEMPO TV CLEMENCIA / Y PARA REFUGIO NUESTRO / DELINEASTE CON TV NIEVE/ EN EL EXQVILINO EL TEMPLO».

<sup>5</sup> SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio. *Bartolomé Cairasco de Figueroa y su «Templo militante»*. Las Palmas de Gran Canaria: [El Autor], 2011, v. III, p. 123.

<sup>6</sup> Esta basílica mayor posee cuatro títulos: Basílica Liberiana (por el papa Liberio), Santa María ad Praesepe (porque custodia reliquias de la cuna del Niño Jesús), Santa María Maggiore (por su antigüedad entre los templos marianos) y Madonna della Neve (por el «milagro»). Véase: VANDENBROECK, Paul. «Las islas Canarias y sus siete santas patronas». En: Francisco Galante [Gómez] (dir.). *Lumen canariense: el Cristo de La Laguna y su tiempo*. [La Laguna]: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2003, v. I (estudio crítico), pp. 197-198 (pp. 180-214, artículo completo).

<sup>7</sup> VEGA CERNUDA, Miguel Ángel. «Origen y desarrollo de las advocaciones marianas en España y Europa como contexto de la Virgen de las Nieves palmera». En: Manuel Poggio

Cuando la conquista y evangelización de Canarias, las Nieves ya era una devoción muy extendida y presente en la corona de Castilla, desde donde llega al archipiélago. De esa época se tienen noticias de su devoción y temprana presencia en las islas que fueron conquistadas directamente por la corona de Castilla, es decir Gran Canaria, La Palma y Tenerife, aunque también lo estará en las de sistema administrativo señorial, con menor representación, ya que no está en Fuerteventura, El Hierro ni La Graciosa. La mayoría de las fundaciones antiguas en honor de Nuestra Señora de las Nieves en Canarias datan de los siglos XV/XVI y XVII, en menor medida del XVIII y no se conocen del siglo XIX, produciéndose un nuevo auge a lo largo del siglo XX con un par de ermitas del siglo XXI.

## 2. LA PALMA

### 2.1. *Santa Cruz de La Palma*

Es muy difícil sintetizar la cuestión de Nuestra Señora de las Nieves en La Palma, porque en esa isla y particularmente en Santa Cruz de La Palma tiene su lugar más destacado de Canarias y ha sido objeto de numerosos y magníficos trabajos de investigación<sup>8</sup>.

Su iglesia es la más importante de su advocación en las islas, destacado santuario como patrona insular, siendo de los más concurridos de devotos isleños. Los romeros acuden ante la imagen a lo largo de todo el año, pero especialmente en las fiestas anuales de agosto. Sin embargo, donde se muestra toda su importancia religiosa, histórica y cultural es en las bajadas lustrales, en los años terminados en cero y en cinco, donde la efigie de la Virgen es trasladada desde «el monte» hasta el centro de la ciudad, donde permanece temporalmente. Ese acontecimiento integra una serie de celebraciones que constituyen un patrimonio inmaterial único en el archipiélago, con una relevancia mundial, dado que es muestra patente de un modelo festivo del barroco que con aportaciones posteriores ha llegado hasta la actualidad<sup>9</sup>.

---

Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *1 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. 41-72, ver especialmente pp. 61-68.

<sup>8</sup> Para conocer un estado de la cuestión, consúltese: POGGIO CAPOTE, Manuel, HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «Introducción». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *1 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. 21-38. Véanse: figuras 1-5.

<sup>9</sup> Agradecemos varias de las fotografías de La Palma a César Borja y a Saray Carballo Sánchez.



Nuestra Señora de las Nieves. Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves, Santa Cruz de La Palma



Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves, fachada principal. Santa Cruz de La Palma



Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves, interior. Santa Cruz de La Palma

Todas las advocaciones de las patronas insulares de Canarias tienen orígenes entre la leyenda y los hechos históricos, lo que ha creado una serie de relatos que son necesarios conocer para su interpretación y valoración. En el caso de La Palma, la presencia de la devoción se remonta a la época prehistórica, por tanto, con anterioridad a la conquista de la isla, que acaeció en 1493. Según esta versión, Nuestra Señora de las Nieves sería venerada por los benahoritas desde una primera evangelización y su culto continuaría después de la conquista con la total cristianización de La Palma<sup>10</sup>. Otra versión la vincularía al mismo período de la contienda y se relacionaría con el conquistador Alonso Fernández de Lugo, que la trasladaría consigo desde Gran Canaria a la conquista de Benahor en torno a 1493<sup>11</sup>.

Con respecto al emplazamiento de la edificación del actual santuario, el investigador palmero Felipe Jorge Pais Pais ha resaltado la importancia simbólica del enclave a partir de las evidencias arqueológicas, documentales y toponímicas, lo que ha sido corroborado por otros estudiosos, en especial Jesús Pérez Morera, confirmando que se trata de un lugar que era emblemático en la vida de los auaritas<sup>12</sup>. Según Carmen Fraga: «Se desconoce la fecha en que, con exactitud, fue fundado este templo, pero del testamento de Antón Pérez, en 1533, se infiere que fue construido poco después de la conquista; lo cierto es que ya en 1518 existía, pues se le nombra en una data»<sup>13</sup>.

La clave más importante del inicio de todo el proceso es la propia imagen. Por suerte, la antigüedad constatada de la efigie palmera se corresponde con la época que le asignan las versiones, ya que no fue sustituida con posterioridad. La escultura todavía mantiene muchas incógnitas, porque tal como señala Martín Sánchez «no es posible aquí determinar la fecha o momento exacto, ni siquiera de forma aproximada, en que esta pequeña terracota mariana entró en la isla de La Palma procedente de Sevilla», opinando «que parezca más lógico retrotraer su llegada a la isla a las incursiones misionales previas a la ocupación militar o dentro de los preparativos de la conquista

<sup>10</sup> FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto José. *Op. cit.*, p. 9.

<sup>11</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *El imaginero Lorenzo Mercadante: estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla canaria de La Palma*. La Esperanza (El Rosario): Asphodex, 2009. Martín Sánchez explica las distintas posturas sobre la cuestión (pp. 52-58).

<sup>12</sup> Martín Sánchez ofrece una detallada síntesis de la cuestión y sus posibles referencias a pasajes bíblicos como morada de los dioses y punto de unión entre cielo y tierra, señalando además que «el significado de la blancura de la nieve se puede entender como un símbolo del alma liberada de todo pecado»; véase: MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *Op. cit.*, pp. 33-41.

<sup>13</sup> FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. *Arquitectura mudéjar en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife, Cabildo de Tenerife, 1977, p. 175.

realenga en 1477»<sup>14</sup>. En este sentido, la escultura forma parte de los procesos misionales de Canarias («imágenes de campaña»), que caracterizaron los inicios de la evangelización antes de la conquista, en este caso de La Palma. Ha llamado mucho la atención la falta de noticias de esta devoción en la isla en el siglo posterior a la incorporación a la corona de Castilla, siendo un caso similar a la gran Canaria Virgen del Pino, todo lo contrario a las abundantes referencias a la Candelaria en Tenerife. Ello contrasta con la antigüedad de su posible origen en la tercera década del siglo XV (bula datada en Roma el 20 de noviembre de 1423), momento en que se consideraban evangelizadas Lanzarote, Fuerteventura y El Hierro, cuando se documenta la construcción de ermitas a *Santa María de La Palma* en varias islas<sup>15</sup>. Con todos los antecedentes, aquí expuestos muy resumidos, Martín Sánchez con una sólida documentación concluye: «me inclino a pensar que la terracota policromada de *Nuestra Señora de las Nieves* entró en la isla de La Palma, al igual que lo hizo la talla policromada de *Nuestra Señora de Candelaria* en Tenerife, dentro de una campaña misionera franciscana, previa a la conquista militar. La primera alude a la purificación de las almas, blancas como la nieve; la segunda a Cristo, luz verdadera»<sup>16</sup>.

La imagen palmera es una terracota policromada, que ha sido estudiada en distintas ocasiones, destacando Alberto José Fernández García con sus diferentes aportaciones, pero sobre todo su trabajo integral de la Virgen y su presencia en La Palma. Como destacan Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa, «la contribución de Fernández García sigue siendo a fecha de hoy obra de referencia para cualquier asunto relacionado con la historia de la imagen de la Virgen, su hallazgo legendario, la ermita donde recibe culto y el patrimonio artístico que durante más de cinco siglos se ha producido a su alrededor»<sup>17</sup>. Posteriormente, el estudio de Martín Sánchez ha permitido atribuir la autoría a Lorenzo Mercadante de Breñaña, con actividad artística en Sevilla desde 1454 y 1468<sup>18</sup>. En Santa Cruz de La Palma, la primera noticia documentada que se tiene de ella es un inventario de 1517 donde entre los bienes de su iglesia está «una ymagen de bulto con su Jesús dorado»<sup>19</sup>. Para su descripción acudimos a la publicada por Alberto José Fernández García, que la detalla de la siguiente manera<sup>20</sup>:

La escultura de Nuestra Señora de las Nieves está modelada en terracota. Mide 57 cm de altura, y su Hijo, que porta en el brazo derecho, 12 cm. Está

<sup>14</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *Op. cit.*, p. 47.

<sup>15</sup> IBIDEM, pp. 47-49.

<sup>16</sup> IBIDEM, p. 58.

<sup>17</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel, HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>18</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *Op. cit.*, pp. 133-370.

<sup>19</sup> FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto José. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>20</sup> IBIDEM, p. 11.



policromada: manto azul que lleva por los hombros, traje color rojo, y toca blanca por la cabeza; las orlas y el cinto son dorados, lo mismo que el traje del Niño. Éste sostiene un libro en la mano derecha, y la izquierda, con la de la Virgen, se unen sobre el pecho maternal. Santa María de las Nieves, como también se la denominaba antiguamente, es obra gótica en la que aparecen reminiscencias del románico en su periodo de decadencia.

La imagen, al igual que le pasó a muchas de la época, fue sobrevestida. Martín Sánchez realizó una reproducción de la misma en barro y actualizó su descripción, opinando que en un primer momento, en el último tercio del siglo XVI, solo se le añadían algunas prendas que dejarían visible buena parte de la terracota original, circunstancia que se mantendría en las primeras décadas del siglo XVII. Hacia 1637 adquiere la apariencia de una imagen de vestir, para lo cual se le añadió un armazón que facilitaba la colocación de las vestimentas y poder darle la característica forma triangular que la dibuja frontalmente. En la actualidad, de la pieza original solo se aprecia la cara de María, ya que sus manos quedan ocultas por las telas y las visibles son añadidas, mientras el cuerpo del Niño en terracota, que ya había perdido la cabeza original, queda tapado por sus ropajes, con lo cual el Infante visible es una pieza exenta vestida<sup>21</sup>.

Se ha resaltado como factor importante la declaración parroquial de 1657 y la estrecha relación que ha tenido el santuario con las clases dirigentes de la isla, especialmente con la familia Pinto de Guisla y sus vínculos parentales que ostentaron el cargo de mayordomos e impidieron que se convirtiera en convento dominico en 1649. Ellos están alrededor de todos los acontecimientos cercanos a la Virgen de las Nieves, como relacionar su intercesión milagrosa en la nevada y paralización de la actividad del volcán de Tegalate, entre otros<sup>22</sup>. Siendo mayordomos, este linaje fundará la esclavitud de la Virgen en 1681, con el compromiso de «hacer una solemne fiesta el domingo infraoctavo de la Purificación», creará un vínculo o mayorazgo de sus propiedades para que continuara el culto y celebración de la Virgen, pero sobre todo serán promotores de obras y mejoras en el templo, como la fábrica del aposento que se conoce como «Cuarto de los Esclavos», andas procesionales de baldaquino de plata (1683), ampliación de la iglesia con pavimentación (1703), retablo mayor (1707), puerta principal (*circa* 1713), y altar-trono con sagrario de plata (1713)<sup>23</sup>. En este contexto, a partir del tercer cuarto del siglo XVII se difunden los hechos milagrosos de la imagen gracias a la relación de fray

<sup>21</sup> Para más detalles, véase: MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *Op. cit.*, pp. 59-78.

<sup>22</sup> Las rogativas a la Virgen de las Nieves con procesión están presentes con motivo de las erupciones de 1646 (Volcán de Martín), 1677 (Volcán de Fuencaliente), 1712 (Volcán del Charco) y 1949 (Volcán de San Juan); en 1971 (Volcán de Teneguía) no hubo procesión; consúltese: DÍAZ LORENZO, Juan Carlos. «Nuestra Señora de las Nieves y los volcanes de La Palma». *Crónicas de Canarias*, n. 9 (2013), pp. 211-224.

<sup>23</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *Op. cit.*, pp. 90-102.



Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves, portada de la Epístola.  
Santa Cruz de La Palma



Traslado de Bajada del Trono,  
*ca.* 1925



Bajada de la Virgen de las Nieves. Loa de Recibimiento, *ca.* 1905.  
Plaza de España, Santa Cruz de La Palma

Diego Henríquez (1711), de la que José de Viera y Clavijo se hizo eco. Martín Sánchez resalta que «la carrera milagrosa de la patrona isleña hay que situarla en la tradición oral, en exvotos y en textos literarios redactados al calor de su fiesta lustral, que la inmortalizará para siempre, convirtiéndose tal fiesta en una especie de manifestación de nacionalismo palmero de nuevo cuño»<sup>24</sup>.

En efecto, la singularidad de las Nieves palmera está en la imagen de la Virgen y en la particular devoción de la isla a lo largo de los siglos, pero que sin embargo ha alcanzado su peculiar fama más allá de los cultos en su honor, es decir misas, procesiones y afluencia constante de devotos, gracias a las fiestas profanas celebradas cada cinco años. Muy conocido es el protagonismo que tuvo Bartolomé García Jiménez (1618-1690), obispo de Canarias, al instituir la bajada de la imagen de la Virgen de las Nieves desde su santuario al templo matriz de El Salvador, en el centro de Santa Cruz de La Palma. La Palma estaba entonces asolada por una gran sequía y en 1676 el prelado, durante una estancia en la isla, determinó que la imagen fuera bajada a la ciudad en rogativa, coincidiendo con la celebración de la Purificación: «se traiga a esta ciudad, a la Iglesia Parroquial, cada cinco años, para celebrar con su asistencia la fiesta y octava de Ntra. Sra. de Candelaria, por el mes de febrero, y repitiéndose el devoto culto con que se celebró el año de 1676 y que se comenzase el quinquenio el año de 1680 y de allí en adelante»<sup>25</sup>. Llama la atención la vinculación de la bajada de la Virgen de las Nieves como una manera de festejar a Nuestra Señora de Candelaria en La Palma, lo que se ha interpretado por la conocida devoción que el obispo García Jiménez tenía a la patrona tinerfeña. Esta celebración entre la víspera de la Candelaria y su octava se mantuvo desde 1680 hasta 1845. A partir de esa fecha se desvinculó de la fiesta de las candelas y con algunos cambios quedó finalmente establecida en la primera quincena del mes de julio<sup>26</sup>.

Se ha señalado que «por fortuna, La Palma es una isla que ha mantenido buena parte de sus valores culturales tradicionales y en Canarias es reconocida por esos rasgos de identidad, favorecidos al no haber sido la isla objeto de turismo de masas y que al mismo tiempo el aporte poblacional externo ha sido poco, con lo cual no se ha acentuado el desarraigo»<sup>27</sup>. Esto ha sido decisivo para mantener en su pureza la celebración de Las Nieves, que aspira a ser declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> IBIDEM, pp. 102-108.

<sup>25</sup> IBIDEM, pp. 109-113.

<sup>26</sup> IBIDEM, pp. 110-116.

<sup>27</sup> LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «El patrimonio inmaterial de Canarias como bien cultural y algunos cotejos americanos (La Antigua Guatemala y Guadalajara, México)». *Revista de historia canaria*, n. 202 (2020), pp. 356-357.

<sup>28</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel. «Santa Cruz de La Palma, Patrimonio de la Humanidad (glosas, iniciativas y perspectivas)». *Crónicas de Canarias*, n. 8 (2012), pp. 431-438. Véa-

El programa actual de los actos de la Bajada de la Virgen es el resultado de un proceso de siglos, donde han quedado integrados distintos momentos artísticos. En este sentido, Martín Sánchez afirma: «La fiesta de la *Bajada de la Virgen de las Nieves* se configura en el tiempo como una procesión triunfal, de carácter barroco, en la que estarían muy presentes las representaciones teatrales en la calle, herederas como se sabe de los autos sacramentales del *Corpus*»<sup>29</sup>. En publicaciones recientes se ofrecen estudios y opiniones sobre esta manifestación de patrimonio inmaterial, con los perfiles que le son propios y que hacen que esta fiesta lustral sea única en Canarias con su carácter de fiesta barroca del siglo XVIII, a la que se han sumado aportaciones de los siglos posteriores<sup>30</sup>:

Cuenta con actos de gran celebridad en el archipiélago como la ‘Danza de Enanos’ y su famosa polca, tanto que se ha convertido en un icono, aunque no es sino un acto más de los tantos que componen la Bajada, como los Mascarones con el célebre *Biscuit*, la Pandorga, Romería y traslado del trono de la Virgen, el Carro Alegórico y Triunfal, el Diálogo entre el Castillo y la Nave, las loas, el ‘Minué’ o Festival del siglo XVIII, los Acróbatas, etc. Todos estos actos tienen como momento más importante la procesión de Nuestra Señora de las Nieves desde su Real Santuario hasta la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación, desde donde al día siguiente hace la entrada triunfal en la ciudad para quedar entronizada temporalmente en el templo matriz de El Salvador<sup>31</sup>.

---

se además: CREHUET I SERRA, Eladi: «El Patrimonio Inmaterial de la Unesco y las Fiestas Lustrales de Santa Cruz 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. 157-159; HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J., POGGIO CAPOTE, Manuel. «La Bajada de la Virgen de las Nieves (La Palma): ritualidad y carácter». En: *XVI Simposio sobre Centros Históricos y Patrimonio Cultural de Canarias*. San Juan de la Rambla: [CICOP España], 2013, pp. 196-208; LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. *Op. cit.*, p. 257; MARTINO ALBA, Pilar. «La Bajada de la Virgen como Bien Inmaterial». 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. 143-147.

<sup>29</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *Op. cit.*, p. 116.

<sup>30</sup> 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, pp. 157-159; LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. *Op. cit.*, p. 114.

<sup>31</sup> LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. *Op. cit.*, p. 357. Consúltese además la amplia bibliografía que ha comenzado a publicarse en los últimos años. En este sentido, se deja referencia de: *Primer Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 27-30 de julio de 2017): libro de actas*. Edición de Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017. 783 p.; de la revista *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Virgen*, número 1 (Santa Cruz de

Todos los estudiosos del tema coinciden en sus afirmaciones y F. Javier Campos y Fernández de Sevilla contextualiza la celebración en sus siglos iniciales y concluye «que las fiestas lustrales de la Bajada de la Virgen son celebraciones que están dentro del modelo de fiesta barroca como en los siglos XVI y XVIII. Barroco por concepción (estructura); barroco por realización (estética); barroco por recursos (género); barroco, en fin, por los efectos (sentimientos)».

En el ámbito artístico la imagen de la Virgen posee una magnífica colección de vestidos y en especial su valioso joyero atesorado a lo largo de los siglos<sup>32</sup>. Arquitectónicamente es junto con la iglesia de Taganana el edificio más notable dedicado a las Nieves en Canarias, pero destaca especialmente sobre todos por su interesante portada tardorrenacentista del siglo XVII<sup>33</sup>. Se trata de un edificio de una nave con capilla mayor diferenciada, cubierta con una rica armadura de par y nudillos con tirantes de viga doble que tras el arco toral de la capilla mayor se cambió a bóveda en el último tercio del siglo XIX con decoraciones de tema mariano realizadas por Ubaldo Bordanova (1866-1909)<sup>34</sup>. Sobre la puerta de los pies se sitúa el coro y en esa parte del lado del evangelio está el baptisterio. El interior es suntuoso como ningún otro templo dedicado a las Nieves en Canarias y uno de los más destacados de sus patronas, con una riqueza de retablos, esculturas, pinturas, labores de la madera, pilas, etc. Destaca el retablo mayor<sup>35</sup>, presidido por la Virgen de las Nieves. La fachada principal es sencilla, con su perfil a dos aguas, cubierta en su totalidad por sillares de cantería y coronada por una espadaña de dos cuerpos, de dos vanos el inferior y uno el superior que está flanqueado por dos pequeños roleos. Tiene un acceso de arco de medio punto sobre el que se sitúa un balcón cubierto de cuatro pies derechos, rasgo muy típico de la arquitectura religiosa palmera. Junto con su fachada pétreo, tipo poco usual en la arquitectura religiosa de las islas occi-

---

La Palma, 2018-); y de otras contribuciones debidas a varios autores aparecidas en *Crónicas de Canarias*, en el Simposio de Centros Históricos y Patrimonio Cultural del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio (CICOP) y en monografías varias.

<sup>32</sup> Véase: *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]: Caja General de Ahorros de Canarias, 2010. Intervienen en los estudios críticos Carlos Rodríguez Morales, Jesús Pérez Morera, Manuel Poggio Capote, Víctor J. Hernández Correa y Ricardo Suárez Acosta.

<sup>33</sup> LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. *La arquitectura del Renacimiento en el archipiélago canario*. [La Laguna]: Instituto de Estudios Canarios; [Las Palmas de Gran Canaria]: Cabildo de Gran Canaria, 1983, p. 112. Para aspectos generales de la iglesia, véase: TEJERA GRIMÓN, Leticia. *La iglesia de Las Nieves, Santa Cruz de La Palma*. La Laguna: CICOP, 2003.

<sup>34</sup> Véase el amplio estudio sobre este pintor recogido en: HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J., POGGIO CAPOTE, Manuel. *Bordanova: el arte decorativo en los albores del Novecientos*. [Manuscrito]. [2010].

<sup>35</sup> TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso. *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 1977, v. I, p. 68, v. II, pp. 168-170.

dentales, el elemento arquitectónico más destacado es la portada clasicista del siglo XVII, que se abre del lado de la epístola hacia la plaza. Del lado del evangelio y en la cabecera cuenta el santuario con otras dependencias, muchas de ellas integradas en el Camarín-Museo de Arte Sacro, donde se conserva el tesoro de la Virgen<sup>36</sup>. En cuanto a honores, Nuestra Señora de las Nieves fue coronada canónicamente en 1930<sup>37</sup>, es Regidora Mayor Honoraria del Cabildo Insular por acuerdo de 11 de febrero de 2011 y alcaldesa mayor honoraria de todos y cada uno de los municipios palmeros según los respectivos acuerdos plenarios (1942-2010)<sup>38</sup>. Fuera de la isla ha recibido las distinciones de Alcaldesa Honoraria del municipio tinerfeño de Güímar por acuerdo de 4 de julio de 1985 y la Medalla de Oro de la Villa de Arafo en 1994<sup>39</sup>. Es uno de los símbolos de la identidad canaria<sup>40</sup>.

Martín Sánchez concatena de forma resumida su historial, que por lo sintético e ilustrativo reproducimos<sup>41</sup>:

A Nuestra Señora de las Nieves en las actas de Cabildo, ya desde los primeros años del siglo XVII, se invoca como patrona de la isla; desde principios del siglo XVII luce corona esmaltada de oro y perlas, obsequio que le vino de la lejana Nueva Granada (Colombia); desde 1657 es titular de parroquia, tuvo esclavitud, hermandad, casa de romeros, terrenos de la Virgen plantados con viñas (cueva y lagar), cementerio; en su onomástica gente de toda la isla acudía a su iglesia en romería; desde 1680 cuenta con multitudinaria fiesta lustral que en 1965 fue declarada de Interés Turístico Nacional; en 1930 fue coronada canónicamente; en 1952, fue nombrada patrona de la isla de La Palma con todos los derechos y privilegios dados en Roma.

<sup>36</sup> Existió un proyecto de edificar un nuevo santuario y se llegó a bendecir la primera piedra el 22 de junio de 1955, pero afortunadamente no se llevó a efecto.

<sup>37</sup> FRANCISCO DE LAS CASAS, Pedro M. «Bodas de oro de la coronación canónica de la patrona palmera». *Ecos de santuario: hoja mensual de formación e información*, n. 2 (Santa Cruz de La Palma, abril de 1980), p. 12; IDEM. «Bodas de oro de la coronación canónica de Nuestra Señora de las Nieves». *Diario de avisos / Nuestra Señora de las Nieves, patrona de la isla de La Palma*, n. especial dedicado a La Palma (Santa Cruz de Tenerife, 13 de julio de 1980), pp. 24-25.

<sup>38</sup> Santa Cruz de La Palma, 1942; Los Llanos de Aridane, 1964; Fuencaliente, 1982; Breña Baja, 1992; Breña Alta, 1994; Puntallana, 2004; Mazo, San Andrés y Sauces y Tijarafe, 2005; Garafía, Barlovento, Puntagorda, El Paso y Tazacorte, 2010.

<sup>39</sup> Información de Octavio Rodríguez Delgado y Febe Fariña Pestano.

<sup>40</sup> Véase: ORTEGA ABRAHAM, Luis. «La Virgen de las Nieves». En: *Los símbolos de la identidad canaria*. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1997, pp. 491-499.

<sup>41</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *Op. cit.*, p. 89.

### 3. GRAN CANARIA

#### 3.1. *Agaete*

La devoción a las Nieves tiene su enclave más importante de Gran Canaria en Agaete. Como punto de partida hay que precisar que la parroquia del lugar se segregó de la matriz de Santiago de Gáldar y está dedicada a Nuestra Señora de la Concepción, siendo una de las más antiguas de la isla, y de ella ha dependido la ermita de Nuestra Señora de las Nieves a la cual la imagen está muy vinculada, ya que allí se celebran en su honor los cultos más solemnes cuando se traslada anualmente en agosto.

La ermita está situada en el puerto del mismo nombre, fuera del núcleo de la villa, y sus orígenes se han relacionado con el momento de la conquista, aunque una serie de lagunas documentales no permiten datarla con seguridad y las fechas conocidas apuntan a las primeras décadas del siglo XVI. Se atribuye la introducción de la devoción de las Nieves al conquistador Alonso Fernández de Lugo, que fue alcaide de la «Torre de Agaete» y poseedor de la hacienda azucarera del lugar hasta que al trasladarse para conquistar la isla de La Palma vendiera sus propiedades agaetenses. Según Sebastián Jiménez Sánchez, fundó<sup>42</sup>

un pequeño y modesto santuario, donde se congregaron para hacer oración las huestes de Lugo y aquellos caballeros asentados en los cortijos y heredamientos de Lagete. Ese minúsculo recinto sagrado del neófito poblado castellano-canario levantado en los mismos terrenos en los que los canarios prehispánicos alzaron sus viviendas de planta cruciforme y sus túmulos, fue la que dio nombre a la playa, hoy de Las Nieves, con su puertecito y vecindad también denominados de Las Nieves.

Este autor destacó algunos textos de Marín y Cubas (1687), como el que refiere: «en el Gaete se halló entre piedras una imagen de Ntra. Sra. quebrada y despegada la cabeza del Niño, de barro colorado muy fino, está en la isla de La Palma y primero en Canaria, Nuestra Señora de las Nieves, todo el tiempo que duró la conquista desde que se fabricó el fuerte». A tenor de esa afirmación puso en relación directa ambas devociones, creando polémica desde la década de los cuarenta del siglo pasado con la devoción palmera<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián. *La Villa de Agaete y su Virgen de las Nieves*. Las Palmas de Gran Canaria: Tip. Alzola, 1945.

<sup>43</sup> Luis van de Walle aclaró que «el culto a Nuestra Señora de Las Nieves de Agaete fue posterior a la aparición de la Imagen que lleva el mismo título en la isla de La Palma, no existiendo ninguna relación histórica entre la devoción de Agaete y la de La Palma a Nuestra Señora de Las Nieves», según una carta que envió a Manuel Alonso Luján, párroco de Nuestra Señora de la Concepción (Agaete). Esta explicación no satisfizo a

Al respecto, Cruz y Saavedra opina que «Es aventurada la hipótesis de que fuera Alonso Fernández de Lugo el patrocinador de su construcción, máxime cuando las fuentes documentales no lo apuntan así y cuando muere su mujer es enterrada en la iglesia de Santiago de Gáldar, lo que denota la falta en Agaete de un recinto adecuado a su linaje»<sup>44</sup>.

Alonso Fernández de Lugo vende su hacienda de Agaete al genovés Francisco Palomar o Palomares en 1494 y este la cede a su hermano Antón Cerezo. Con respecto a la ermita de Nuestra Señora de las Nieves, el primer documento sólido es una escritura firmada en Gáldar en marzo de 1532, donde consta que ya está construida. Esto se corrobora en el testamento de Antón Cerezo de 1 de octubre de 1535, donde determina que «mi cuerpo sea sepultado en la yglesia de Nuestra Señora de las Nieves, que yo tengo fecha y edificada en este mi heredamiento d'el Agaete, dentro de la capilla de la dicha iglesia y con el ámbito del señor San Francisco»<sup>45</sup>. Con anterioridad en 1532 Cerezo y su esposa Sancha Díaz de Zorita habían establecido la fundación en dicho edificio de un convento de la orden de la Merced que no llegó a construirse. Al respecto, el investigador Julio Sánchez piensa que pudo desistir del propósito por la poca población de Agaete y la cercanía del convento franciscano de San Antonio de Gáldar (fundado en 1520)<sup>46</sup>. Nuestra Señora de las Nieves no fue monasterio y continuó como ermita, teniendo como patrono tras la muerte del fundador a su hijo Francisco de Palomares, al que siguieron otros<sup>47</sup>. En las primeras décadas del siglo XVIII la ermita debió estar en mal estado, tanto que se le da por prácticamente inexistente: «Ermita de Nuestra Señora de las Nieves que antiguamente hubo en aquel puerto»<sup>48</sup>. Esta situa-

---

Jiménez Sánchez, pero sigue siendo la aceptada en la isla de La Palma; véase: JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián. *Op. cit.*

<sup>44</sup> CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio. *Arquitectura y artes plásticas en la Villa de Agaete*. Las Palmas de Gran Canaria: Asociación Cultural Antigafo: Cabildo de Gran Canaria, 2011, p. 104. La crónica *Ovetense* refiere: «el qual trajo a la señora doña María [de Fonseca] su esposa y a sus dos hijos pequeños, el qual comensó luego a edificar y plantar cañas y uñas, y haciendo esto fue Nuestro Señor seuido de llevarle a su esposa con mucho sentimiento suyo y de todos sus amigos y ordenó luego de traerla a enterrar en la yglesya de Santiago de Gáldar, donde la enterraron con el mayor aparato que se pudo»; consúltese: MORALES PADRÓN, Francisco. *Canarias: crónicas de su conquista*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1978, p. 166. En muy parecidos términos lo repite Francisco López de Ulloa, texto recogido en la misma obra (p. 326).

<sup>45</sup> SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio, PÉREZ HERRERO, Enrique, GÓMEZ-PAMO GUERRA DEL RÍO, Juan. *Testamento de Antón Cerezo, Agaete*. [Las Palmas de Gran Canaria]: [Julio Sánchez Rodríguez], 2011, pp. 49-51.

<sup>46</sup> SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio. *La Merced en las islas Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: JSP, 2001, pp. 104, 106 y 107.

<sup>47</sup> CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio. *Op. cit.*, pp. 104 y ss.

<sup>48</sup> Estas noticias son en torno a 1711, cuando los pescadores desembarcan en ese puerto la imagen de San Juan Bautista que habían encontrado en el mar y que por el deterioro



ción cambió unos pocos años después porque siendo mayordomo el capitán Cristóbal García del Castillo Olivares y Manríquez, se reparó y amplió la ermita, según su testamento de 1717<sup>49</sup>. Las mejoras continuaron aunque de menor calado; también se documentan obras en 1784 durante la mayordomía de Fernando Olivares<sup>50</sup>.

El XIX será un siglo de gran importancia para la ermita, tanto que no se entendería hoy el edificio sin sus aportaciones. Este nuevo auge va unido a la saga familiar de los De Armas, que tomarán posesión en 1819; desde ese momento comenzaron las aportaciones de todo tipo, tanto en el inmueble como en sus bienes muebles. De ellos destacó especialmente Antonio de Armas y Jiménez, al que se debe la ampliación del cuerpo de la nave y la reforma de la fachada con la construcción de las pequeñas torres<sup>51</sup>.

La ermita de Nuestra Señora de las Nieves ha tenido un proceso constructivo a lo largo de varios siglos. Edificada en el siglo XVI, época de la que conservan algunos elementos góticos<sup>52</sup>, fue ampliada por los pies en el siglo XIX con reforma de fachada. El resultado es un edificio de planta rectangular de nave única con capilla mayor diferenciada, a la que se accede a través de un arco ojival. Las cubiertas son de par y nudillo con tirantes de viga doble en la naos, donde se aprecia la parte ampliada hacia los pies, y ochavada con policromía en el presbiterio. La fachada es de carácter clasicista y está centrada por la puerta principal, sobre la que se abre un ventanal, flanqueado por dos nichos que acogen sendos jarrones decorativos. Todo el conjunto está coronado por un frontón triangular con torres gemelas a cada lado que tienen dos cuerpos: uno con vanos y otro superpuesto de planta poligonal y muros ciegos rematados en cúpula. Es de destacar que las molduras son de madera y que actualmente solo luce una parte de ellas, dado que la mayoría, desafortunadamente, fue retirada en 1980<sup>53</sup>.

La imagen de Nuestra Señora de las Nieves venerada en la villa de Agaete es una de las más conocidas de Canarias, especialmente por dos circunstan-

---

del edificio agaetense llevaron a la ermita de Nuestra Señora de la Vega en Gáldar, donde se veneró hasta el siglo XIX con el nombre de *San Juan Marinero*. Véase: CAZORLA LEÓN, Santiago. *Gáldar en su archivo*. Gáldar: Ayuntamiento de Gáldar, 1999, pp. 172 y 173: «En uno de los Puertos de esta Isla de Canaria llamado de las Nieves —nombre que tomó de una Ermita de Nuestra Señora de las Nieves que antiguamente hubo en aquel puerto—, en cuyas ruinas se miran hasta hoy batir las crecientes del mar».

<sup>49</sup> CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio. *Op. cit.*, pp. 105 y 114.

<sup>50</sup> IBIDEM, p. 106

<sup>51</sup> IBIDEM, pp. 107-110.

<sup>52</sup> Véase: GALANTE GÓMEZ, Francisco. *Elementos del gótico en la arquitectura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1980, pp. 94 y 95.

<sup>53</sup> Para más detalles: CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio. *Op. cit.*, pp. 112-118.



Nuestra Señora de las Nieves. Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, Puerto de las Nieves, Agaete (Gran Canaria)



Fiesta de Nuestra Señora de las Nieves, baile de la Rama. Agaete (Gran Canaria)



Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, exterior.  
Puerto de las Nieves, Agaete (Gran Canaria)

cias: una, por tratarse de una valiosa pintura flamenca y otra, por su fiesta, célebre por el *baile de la rama* (bien de interés cultural y fiesta de interés turístico)<sup>54</sup>. El famoso «Tríptico de Agaete» es una obra bastante estudiada, tanto por investigadores nacionales como extranjeros, cuyo original actualmente se custodia en un espacio habilitado en la iglesia matriz de Nuestra Señora de la Concepción de la villa de Agaete, con características especiales para su correcta conservación. Se tiene por obra de Joos van Cleve, realizada hacia 1530<sup>55</sup>. En la ermita de Nuestra Señora de las Nieves está al culto una copia realizada por Carlos Morón Cabrera (1921-1999), que a todos los efectos es la imagen venerada en la actualidad (ofrenda de la rama, procesiones, rome-ría, etc.).

La fiesta de Nuestra Señora de las Nieves ha pasado por distintas vicisitudes según las épocas. En las cuentas de 1819 se documenta la presencia de un tamborilero, así como el coste de las ramas procedentes de Tamadaba y las palmas celebradas para los adornos. Con mucho detalle se conocen las fiestas que se celebraban en el último tercio del siglo XIX, ya que en 1873 el párroco de la Concepción dejó una descripción minuciosa, donde curiosamente no cita la ofrenda de la rama<sup>56</sup>. Como se sabe, las fiestas se celebran con las características de principales del municipio, relegando a un segundo plano las dedicadas a Nuestra Señora de la Concepción. En su formato actual, los actos destacados son el 4 de agosto, con la secuencia de la diana de madrugada, la bajada de la rama a media mañana, que se prolonga durante varias horas desde la villa al puerto de las Nieves, y la retreta con los fuegos artificiales de media noche. El día principal, 5 de agosto, cuenta con la procesión del traslado de la imagen desde la ermita a la parroquia, siendo recibida por la imagen de san José, con posterior procesión, que volverá a repetirse el día 6 por el casco urbano, regresando a su ermita de la costa el 17 de agosto<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> La rama es uno de los actos de la fiesta, pero se ha hecho tan famosa que incluso se habla de la «Fiesta de la Rama de Agaete» o simplemente la «Rama de Agaete», en vez de «fiesta de las Nieves»; véase: LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «El patrimonio inmaterial de Canarias como bien cultural y algunos cotejos americanos (La Antigua Guatemala y Guadalajara, México)». *Op. cit.*, pp. 358 y 359; GODOY RODRÍGUEZ, José Antonio. *A la sombra del flamboyán*. Las Palmas de Gran Canaria: Biblioteca Radio Eccla de Verano, 2010.

<sup>55</sup> Consúltense: LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «El Tríptico de Agaete (Gran Canaria) y unas pinturas de Joos van Cleve del Kunsthistorisches Museum de Viena». *Norba-Arte*, n. 10 (1990), pp. 7-16; LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «Políptico de Nuestra Señora de las Nieves». En: Francisco Galante [Gómez] (dir.). *Lumen canariense: el Cristo de La Laguna y su tiempo*. La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2003, v. II (catálogo), pp. 56 y 57; CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio. *Op. cit.*, pp. 219-275.

<sup>56</sup> CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio. *Op. cit.*, pp. 107 y 110.

<sup>57</sup> Véase: SANTANA JUBELLS, Gustavo. *Fiesta y modernidad: análisis de las transformaciones del sistema festivo en Gran Canaria a finales del siglo XX*. Las Palmas de Gran

La ermita agaetense de Las Nieves es una de las primeras dedicadas a su advocación en Canarias y su edificio conserva los elementos arquitectónicos más antiguos de todas, de carácter gótico. A pesar de no ser la titular del municipio, en su honor se celebran las fiestas principales de Agaete<sup>58</sup>. En ella cantó su primera misa Bartolomé Cairasco de Figueroa en 1559, dedicándole estrofas de su *Templo militante*: «[...] y a la Reyna del cielo es consagrada / que tiene por blasón la nieve helada»<sup>59</sup>.

### 3.2. Agüimes

Nuestra Señora de las Nieves fue la primera advocación mariana de Agüimes que alcanzó la consideración de principal, a la que luego siguieron otras como la del Rosario y los Remedios, además de la Candelaria en Ingenio<sup>60</sup>. Según Joaquín Artiles, la devoción a esta Virgen nació en la iglesia parroquial de San Sebastián, donde su imagen compartía protagonismo en el altar mayor con el santo mártir, patrón y titular, tal como aparece documentado en 1556<sup>61</sup>. El 23 de noviembre de 1578, ante el escribano Francisco Díaz el párroco Juan López dispuso en su testamento la construcción de una ermita en honor de la Virgen de las Nieves en las cercanías de la parroquial<sup>62</sup>. Una vez finalizado el edificio, la imagen de la Virgen fue trasladada para convertirse en titular del mismo, tal como consta cuando se le da de baja en el inventario del templo parroquial: «que se llevó a la hermita de Nuestra Señora de las Nieves, y así se puso en el libro de visita de la hermita»<sup>63</sup>.

---

Canaria: FEDAC: Cabildo de Gran Canaria, 2001, p. 287; LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «El patrimonio inmaterial de Canarias como bien cultural y algunos cotejos americanos (La Antigua Guatemala y Guadalajara, México)». *Op. cit.*, pp. 358 y 359. Para aspectos muy variados de esta devoción en Agaete, consúltese: MARTÍN TRUJILLO, Tomás. *El tríptico de la Virgen de las Nieves: historia gráfica*. Villa de Agaete: [s. n.], 2014.

<sup>58</sup> En el municipio, una calle del Puerto de Las Nieves y la plaza de la ermita más otra vía en la Villa llevan el nombre de la Virgen.

<sup>59</sup> SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio. *Bartolomé Cairasco de Figueroa... Op. cit.*, v. I, pp. 155 y 156, v. III, p. 119: «[...] / Junto a las olas fabricó la hermita / enriquecida de aparato y renta, / ermita, mas gran templo en cuanto imita / la casa original que representa, / de mil curiosidades sobre escrita / al tiempo largo ha hecho ilustre afrenta, / y a la Reina del cielo es consagrada / que tiene por blasón la nieve helada». Estrofas completas de: «Nuestra Señora de las Nieves / 5 de agosto», pp. 112-123.

<sup>60</sup> Para una visión del arte del municipio, véase: LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián «Agüimes: arte». En: *Gran enciclopedia canaria*. La Laguna: Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Canarias, 1994, v. I, pp. 148-150.

<sup>61</sup> ARTILES [SANTANA], Joaquín. «El convento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes (II)». *El Museo Canario*, ns. 89-103 (1966-1969), p. 49. Véanse: figuras 9-10.

<sup>62</sup> IBIDEM, pp. 49 y 50.

<sup>63</sup> IBIDEM, p. 50.

Sin embargo, hay que tener en cuenta los datos que aporta el libro de *Repartimientos de Gran Canaria*, que cita en varios documentos de 1554 «la yglesya de Nuestra Señora de las Nyebes» en Agüimes<sup>64</sup>. A tenor de esas referencias, la fundación del clérigo López de 1578 no sería la primera ermita a la Virgen con esta advocación, sino la segunda, que funcionaría como tal unos setenta años, ya que se entregó a la orden de los dominicos en 1649 y se convirtió en monasterio<sup>65</sup>.

Nuestra Señora de las Nieves continuó con la titularidad y patronazgo del convento y su iglesia, presidiendo el altar mayor. Poco antes, en 1646, en un acto público celebrado en la iglesia parroquial «se echó por cédulas entre las quales vensió a hasernos mercedes la Virgen del Rosario, señora nuestra», siendo nombrada como abogada contra las plagas de langosta y cigarra, con su fiesta el primer domingo de abril<sup>66</sup>. Esta elección coincidió con una devoción que es tradicional en la orden de predicadores, dedicándole posteriormente una capilla en su honor en la iglesia conventual que en 1775 ceden «a N.<sup>a</sup> Señora de las Nieves, Nra. Patrona, p.r no caver en ella el pueblo p.<sup>a</sup> oir los días de fiesta la misa del tercio, y se colocó la Imagn. de N. S.<sup>a</sup> del Rosario en la Capilla Mayor». De esta manera, la Virgen de las Nieves pasó a la capilla lateral que en adelante llevaría su nombre<sup>67</sup>. Años más tarde, el recinto no debía estar en buenas condiciones, dado que en 1786 el visitador eclesiástico fray Juan de Villavicencio ordenó «que se esmerasen en el arco, altar y capilla de Nuestra Señora de las Nieves»<sup>68</sup>.

A pesar de la presencia de la imagen del Rosario, que a la larga se convertiría en patrona de la villa, Nuestra Señora de las Nieves mantuvo el protagonismo en la iglesia conventual, constando documentalmente una preocupación por la conservación de la talla y su culto. Así están los pagos del toque de tambor en su fiesta de agosto, celebrada cercanamente a la de Santo Domingo<sup>69</sup>. En

<sup>64</sup> RONQUILLO, Manuela, AZNAR VALLEJO, Eduardo (eds.). *Repartimientos de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998, pp. 223-224 y 239-240.

<sup>65</sup> ARTILES [SANTANA], Joaquín. «El convento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes». *El Museo Canario*, ns. 93-96 (1965), p. 131.

<sup>66</sup> En febrero de 1636 consta la «capilla de Nuestra Señora del Rosario que se hase en esta Billa»; véase: SUÁREZ GRIMÓN, Vicente J., QUINTANA ANDRÉS, Pedro C. *Historia de la Villa de Agüimes (1486-1850)*. Agüimes: Ayuntamiento de Agüimes, 2003, v. II, pp. 1366-1367, 1371 y 1372.

<sup>67</sup> ARTILES [SANTANA], Joaquín. «El convento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes (II)». *Op. cit.*, pp. 5 y 51.

<sup>68</sup> ARTILES [SANTANA], Joaquín. «El convento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes». *Op. cit.*, p. 132.

<sup>69</sup> ARTILES [SANTANA], Joaquín. «El libro de gasto ordinario del Convento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes». *El Museo Canario*, ns. 73-74 (1960), p. 96 (artículo, en pp. 93-101).



Nuestra Señora de las Nieves, tesoro parroquial. Iglesia de San Sebastián, Agüimes (Gran Canaria)



Antigua plaza del convento dominico de Nuestra Señora de las Nieves. Agüimes (Gran Canaria)

1785 la imagen contó con peana nueva, además de ser restaurada por Jerónimo de San Guillermo, quien la doró y barnizó, al mismo tiempo que se le hizo un rostrillo de plata. Ese mismo año se anotan «unas andas que se han hecho nuevas para la Virgen de las Nieves, Nuestra Patrona, que no tenía en qué salir en procesión su día»<sup>70</sup>.

El siglo XIX supone otro cambio para Nuestra Señora de las Nieves. El convento agüimense se vio afectado como otros tantos de las islas por su excomunión. Fue suprimido definitivamente el 28 de octubre de 1835. Años más tarde, en 1840, atendiendo a una solicitud popular, el obispado permite abrir la iglesia conventual como ermita<sup>71</sup>. Al poco tiempo la parroquia trasladó sus cultos allí por ser la iglesia de San Sebastián más pequeña y, en paralelo, el ayuntamiento se había instalado en las casas del convento, junto con el juzgado, las escuelas y viviendas de los maestros. La fatalidad llegó el 3 de julio de 1887, cuando se produjo un incendio del que se lograron salvar, entre otras, las imágenes marianas de las Nieves y del Rosario<sup>72</sup>. La Virgen de las Nieves regresó al templo de San Sebastián abierto al culto en 1888, pero en adelante el protagonismo absoluto será para Nuestra Señora del Rosario, de tal manera que presidirá la nueva iglesia<sup>73</sup>.

La preciosa talla policromada se conserva actualmente en el camarín de la Virgen del Rosario, en el templo de San Sebastián de la villa de Agüimes. Siguiendo la costumbre de la época, la imagen fue sobrevestida; así, consta en su ajuar del inventario de 1556 «una rropita de rrazo falso azul» que tenía bordadas «unas pienesitas de plata que son catorze», mientras el Niño vestía «un corzelito de plata dorado, chiquito»<sup>74</sup>. Es una pequeña escultura (36 × 13 × 17 cm) que ha sido datada hacia 1510-1530, y actualmente se exhibe sin complementos. Después de un pormenorizado estudio y análisis de la misma, Constanza Negrín Delgado considera que por sus características pertenece a los talleres de Malinas de la primera mitad del siglo XVI<sup>75</sup>. Mientras, Karen

<sup>70</sup> IBIDEM, pp. 97 y 98.

<sup>71</sup> ARTILES [SANTANA], Joaquín. «El convento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes». *Op. cit.*, pp. 133, 134 y 138. Para el convento dominico, véase también: SUÁREZ GRIMÓN, Vicente, QUINTANA ANDRÉS, Pedro C. *Op. cit.*, v. II, pp. 1280-1299, 1394-1395 y 1397-1402.

<sup>72</sup> ARTILES [SANTANA], Joaquín. «El convento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes». *Op. cit.*, p. 138. Para más noticias del convento: ARTILES [SANTANA], Joaquín. «El convento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes (II)». *Op. cit.*, pp. 53-66.

<sup>73</sup> ARTILES [SANTANA], Joaquín. «El templo parroquial de la villa de Agüimes». *Anuario de estudios atlánticos*, n. 23 (1977), pp. 613, 626-627 (acta de la bendición del templo en 1888) y 633.

<sup>74</sup> ARTILES [SANTANA], Joaquín. «El convento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes (II)». *Op. cit.*, p. 49.

<sup>75</sup> NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Nuestra Señora de las Nieves [2.B.5.1]». En: *La huella y la senda*. [Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria]: Viceconsejería de

de Coonen apostilla que «la talla de madera de Malinas es conocida fundamentalmente por los denominados *poupées de Malines*. Se trata de pequeñas imágenes de santos que se elaboraron en grandes cantidades desde la mitad del siglo XV hasta más o menos 1530»; la data hacia 1500<sup>76</sup>.

Agüimes fue uno de los primeros enclaves de Canarias donde se entronizó la Virgen de las Nieves en el siglo XVI, con ermita y posterior convento en su honor. En la actualidad se ha perdido todo ese acervo histórico y solo se conserva la pequeña imagen flamenca, una de las más antiguas de Canarias de esa advocación, que pudo pertenecer a la primera ermita, ya que ha sido datada entre los años 1500 y 1530<sup>77</sup>.

### 3.3. *La Peña y El Palmar (Teror)*

La ermita de Nuestra Señora de las Nieves en Teror se localiza en el lugar de La Peña, en la zona del lomo de Los Silos, también llamado en alguna escritura *lomo de Las Nieves*<sup>78</sup>. El origen de la veneración está en el relato del hallazgo de una imagen en una cueva. Se conserva en el lugar el recinto excavado que sirvió de primera capilla, junto a la ermita actual, a la que se alude en un inventario de 1714: «la dicha ermita que hicieron los vecinos de aquel Pago, por estar la imagen con indecencia en una cueva»<sup>79</sup>. Vicente Hernández piensa que este comienzo pudo estar relacionado con la acción evangélica de los frailes dominicos del convento de San Juan de Ortega de Firgas<sup>80</sup>.

Es muy interesante este vínculo troglodita de la advocación de las Nieves, primero por el hallazgo o aparición de la imagen según el relato popular

---

Cultura y Deportes; [Las Palmas de Gran Canaria]: Diócesis de Canarias, 2004, p. 157. Véanse también las pp. 155-159; ARTILES [SANTANA], Joaquín. «Inventario del tesoro de la iglesia de Aguimes». *Anuario de estudios atlánticos*, n. 26 (1980), p. 218.

<sup>76</sup> COONEN, Karen de. «Virgen de las Nieves». En: *Lumen canariense: el Cristo de La Laguna y su tiempo*. La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna; Santa Cruz de Tenerife: CajaCanarias, 2003, v. II (catálogo), pp. 72-73.

<sup>77</sup> Nuestro agradecimiento al párroco Miguel Lantigua Barrera por las facilidades para realizar este estudio.

<sup>78</sup> Para esta devoción en La Peña y El Palmar, véanse: YÁNEZ RODRÍGUEZ, José Luis. *El Palmar de Teror*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2006; HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Vicente. *La obra de Vicente Hernández Jiménez: homenaje al cronista de la Villa de Teror*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2006, p. 178.

<sup>79</sup> QUINTANA [MARRERO], Ignacio, CAZORLA [LEÓN], Santiago. *La Virgen del Pino en la historia de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Lit. Saavedra, 1971, p. 213.

<sup>80</sup> HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Vicente. *Op. cit.*, p. 178. La relación directa de los dominicos grancanarios con Nuestra Señora de las Nieves era que desde el último tercio del siglo XVII esta advocación era la titular de su convento de Agüimes, pero la ermita teroreña es anterior a la fundación de los predicadores.



y después por el uso de un espacio excavado con anterioridad a la construcción de la ermita, identificado el lugar como *la Peña Horadada* que aparece en documentos de la primera mitad del siglo XVI<sup>81</sup>. Se trata de una devoción relacionada con Ana García, quien en su testamento de 10 de febrero de 1559 ante Alonso Hernández afirma que ha hecho una ermita. Es importante este documento porque, según Julio Sánchez Rodríguez, «en él se menciona por primera vez la ermita de Peña Horadada. Por tanto, ciento siete años antes de la fundación de la ermita actual, ya había culto cristiano en una cueva de la Peña»<sup>82</sup>. En esta ermita cueva estuvo presente el culto a la Virgen de las Nieves en Teror, constando las misas en su honor, tanto en la ermita como en la parroquia. En 1608 se documenta «Otra ara que es de la ermita de Nuestra Señora de la Peña», que era la que se llevaba al lugar para celebrar las eucaristías, entre las que estaban la principal de agosto: «una Missa cantada por el día de la festividad de las Nieves o su octava» consta en 1639<sup>83</sup>.

La nueva ermita fue fundada por Nicolás Herrera Leiva, quien había sido patrono de la anterior. En su testamento de 30 de marzo de 1666 ante Diego Álvarez de Silva, afirma: «Item por quanto soy Patrono de la hermita de Nuestra Señora de las Nieves en la Peña en El Palmar, que está en una cueva, mando y es mi voluntad se haga hermita en parte cómoda de dicho Pago y se le ponga campana para que en ella se diga misa y la oyan los de aquel pago». No se conocen los datos del comienzo y desarrollo de las obras, solo que estaban terminadas en 1712 y que «la hicieron los vecinos de aquel lugar», tal como se afirma en el primer inventario. Le resulta extraño a Sánchez Rodríguez que pasaran cuarenta y seis años desde la disposición testamentaria y la bendición de la ermita, además, construida por los vecinos del pago<sup>84</sup>. El obispo Dávila visitó la ermita en 1733 y la encontró en buen estado, con las imágenes de las Nieves y San Nicolás. Poco después, los vecinos donan a la Virgen una corona y más tarde una media luna, ambas de plata<sup>85</sup>. La ermita fue reconstruida en 1787 y se dotó de un nuevo retablo, que se conserva en la actualidad<sup>86</sup>.

Antiguamente, en las fiestas no faltaron «tambor y clarín», ni «fuego, rama, tambor en las quatro funciones de Nuestra Señora», documentados en distintos años del siglo XVIII<sup>87</sup>. En su versión más reciente, Vicente Hernández cuenta:

<sup>81</sup> YÁNEZ RODRÍGUEZ, José Luis. *Op. cit.*, pp. 65-71.

<sup>82</sup> SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio. *Las iglesias de Nuestra Señora del Pino y las ermitas de Teror*. [Las Palmas de Gran Canaria]: [El Autor], 2008, pp. 335 y 337.

<sup>83</sup> IBIDEM, pp. 537-540.

<sup>84</sup> IBIDEM, pp. 543, 546, 548 y 550.

<sup>85</sup> QUINTANA [MARRERO], Ignacio, CAZORLA [LEÓN], Santiago. *Op. cit.*, pp. 213 y 214.

<sup>86</sup> SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio. *Las iglesias de Nuestra Señora del Pino y las ermitas de Teror*. *Op. cit.*, pp. 574 y 575.

<sup>87</sup> IBIDEM, pp. 562 y 566.



Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, exterior. La Peña, Teror (Gran Canaria)



Ermita cueva de Nuestra Señora de las Nieves, interior. La Peña, Teror (Gran Canaria)



Nuestra Señora de las Nieves. Ermita de Nuestra Señora de las Nieves. La Peña, Teror (Gran Canaria)



Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, exterior. El Palmar, Teror (Gran Canaria)

«La fiesta de las Nieves del Palmar, se inicia con el traslado de la imagen de la Virgen hasta la iglesia parroquial, sobre mediados de julio. Antaño fue una fiesta que en gran parte hacían los indianos originarios del Palmar que tenían pesos y centenes, que no olvidaban a la Virgen del Palmar y la obsequiaban con enramadas y fogatas. En la actualidad es una fiesta rumbosa, de gente alegre»<sup>88</sup>.

La ermita está junto a la roca, de tal manera que integra una parte excavada. Es de líneas sencillas, de una sola nave, adapta su fachada a las cubiertas a dos aguas con tejas, con puerta única de arco de medio punto en cantería. El elemento más destacado es la espadaña en esquina, de su lado derecho y dando frente al frontis, de arco, rematada en cornisa y coronada con tres perillones, a la que se le adosa hacia el muro del evangelio un segundo arco para otra campana. De esta parte hay una puerta secundaria que ha sido tapiada y un pequeño ventanal. El interior es sencillo, constando de un espacio unificado de planta rectangular, con cubiertas de tres aguas a par y nudillo con tirantes de viga doble. En la ermita queda incorporada la sacristía cueva y junto a ella la que se tiene como primera ermita, en la cual todavía se conserva una hornacina labrada en la roca de la pared, que se supone fue donde estuvo colocada la imagen.

Un segundo edificio en Teror está dedicado a Nuestra Señora de las Nieves. Se trata de la iglesia que es sede de la parroquia creada por decreto del obispo Pildain Zapiain el 18 de marzo de 1943 en la ermita de La Peña pero que más tarde construyó su sede definitiva en el lugar de La Linde, en Huerta del Palmar<sup>89</sup>. Es una construcción de líneas sencillas que responde a los estereotipos de «iglesia canaria»: blanca, con hastial a dos aguas y esquinas de «cantería». Entrando en más detalles, en este caso posee una fachada estructurada en tres calles, siendo la central más ancha, con puerta de arco ojival y ventana adintelada en su vertical, estando rematada por una espadaña de vano único que ocupa el vértice del perfil a dos aguas. A cada lado hay un torreón, ambos con dos volúmenes decrecientes y rematados por cuerpos de campanas de un vano de arco y cubiertos con teja. El interior es de tres naves separadas por arcadas a igual altura, con cubierta plana, con la capilla mayor más profunda y diferenciada con un arco de acceso<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Vicente. *Op. cit.*, p. 180.

<sup>89</sup> Véase: HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Vicente. *Op. cit.*, p. 179; SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio. *Las iglesias de Nuestra Señora del Pino y las ermitas de Teror. Op. cit.*, p. 591. En el decreto se detalla: «erigimos la nueva de Entrada del Palmar y que llevará por título Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves y que tendrá por sede, mientras no se haga el nuevo templo del Palmar, la ermita de Nuestra Señora de las Nieves de aquel barrio». Las obras contaron con el apoyo económico de José Bibiano, empresario de la rama de carpintería. YÁÑEZ RODRÍGUEZ, José Luis. «Las Nieves cumple 75 años en El Palmar». *La Provincia/Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria, 2 de abril de 2018), p. 12.

<sup>90</sup> Nuestro agradecimiento al párroco Juan Molina Benítez por las facilidades dadas para las visitas a los tres recintos dedicados a la Virgen de las Nieves.

En cuanto a la primitiva imagen, la doctora Negrín Delgado confirmó la procedencia flamenca de esta pequeña talla de Nuestra Señora de las Nieves (40 × 15 × 8 cm.), que comparte con la homónima de Agüimes el ser originarias de Malinas y representativa de una «masiva producción en serie salida de los activos talleres malinenses durante el primer cuarto del siglo XVI —y, más concretamente—, hacia 1510-1520». En el caso concreto de la terorense, el Niño tiene características propias de estas piezas belgas como «el detalle pintoresco de la sarta de gruesas cuentas o rosario propio del tierno sentimentalismo de la mentalidad religiosa de fines del Medievo, que el divino infante luce sobre el pecho después de rodearle la espalda»<sup>91</sup>. Una consideración muy importante es que la imagen perdió su cabeza original, siendo sustituida por otra más grande, además con el añadido de manos y una peana, para aumentar su canon y poder ser vestida, cambios que pudieron realizarse por un artista local cuando pasó a la nueva ermita en el último tercio del siglo XVIII<sup>92</sup>. Sánchez Rodríguez ofrece una síntesis donde plantea posibles orígenes, incluso «que podría ser la segunda imagen del Pino, que sustituyó a la primitiva que fue robada. Por las fechas encajan estas hipótesis, ya que la hechura de Nuestra Señora de las Nieves es anterior a la actual de Nuestra Señora del Pino, que se data hacia 1535»<sup>93</sup>. Se conserva en la ermita de La Peña, mientras la iglesia parroquial del Palmar está presidida por una pintura de la Virgen realizada por J. Nuez el 30 de julio de 1966.

### 3.4. Marzagán (*Las Palmas de Gran Canaria*)

Hay pocas fundaciones dedicadas a las Nieves en los siglos intermedios entre el XVI y el XX. En el XVIII destaca la efectuada en el pago de Marzagán (Las Palmas de Gran Canaria), cuya denominación originaria fue *ermita de Santa María la Blanca*, devoción vinculada a la Virgen de las Nieves. El promotor fue el soriano Miguel Marcelino García, nacido en la villa de Cabrejas del Pinar el 26 de abril de 1721<sup>94</sup>. Instalado en Gran Canaria el 9 de agosto

<sup>91</sup> NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Nuestra Señora de las Nieves [2.B.5.2]». En: *La huella y la senda*. [Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria]: Viceconsejería de Cultura y Deportes; [Las Palmas de Gran Canaria]: Diócesis de Canarias, 2004, pp. 159-162. Véase también: SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio. «Un tríptico flamenco desaparecido y una escultura flamenca desconocida, estudiados por Constanza Negrín». En: Carlos Rodríguez Morales (ed.). *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 2014, pp. 668-674.

<sup>92</sup> SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio. *Las iglesias de Nuestra Señora del Pino y las ermitas de Teror*. *Op. cit.*, p. 543.

<sup>93</sup> IBIDEM.

<sup>94</sup> YÁNEZ RODRÍGUEZ, José Luis. «Historia de la devoción a las Nieves en Marzagán». *NorteGranCanaria.es* (5 de agosto de 2019). (Consultado el 6 de junio de 2020).

de 1763, pidió licencia al obispado para fabricar un oratorio público en su hacienda para poner al culto «La Ymagen de María SSma. Nra. Señora, con el Título de Nra. Sra. de la Blanca, que se venera en la Villa de Cabrexas del Pinar, obispado de Osma, de mi naturaleza, de mi especial devoción, de que tengo retrato»<sup>95</sup>.

El 15 de septiembre de 1763 el cabildo accede a venderle terrenos a censo con el fin de construir la ermita «de Nuestra Señora con el título de la Blanca, sacristía y casa para el sujeto que cuide del aseo de dicha Santa Ymagen, con la plaza correspondiente en el Llano del Serrillo, donde llaman Marzagán»<sup>96</sup>. La fábrica se llevó a efecto tras el fallecimiento del promotor (2 de julio de 1782), siendo su viuda y su hermano Juan Manuel quienes comienzan la construcción en febrero de 1783; posiblemente estaba finalizada al año siguiente.

La ermita era modesta y destacaba el cuadro de la «vera icona» de la Virgen Blanca de la ya citada localidad soriana. José Luis Yáñez considera que este responde a un grabado del que se conserva copia en la iglesia parroquial de San Millán de Cabrejas del Pinar y que de las fechas que aparecen en el cuadro, la de 1762 sería la de su realización y el «84» se referiría a 1784, año de finalización de la ermita<sup>97</sup>. En el siglo XIX la hacienda pasó por diversas vicisitudes y en 1839 la ermita «se hallaba en un total abandono, sin celebrarse en ella el Santo sacrificio de la misa». En ese año, el obispado nombra mayordomo a Francisco María de Sosa, presbítero que había sido fraile franciscano en Las Palmas, quien emprende la tarea de poner en orden las propiedades de la mayordomía. El 9 de julio de 1839 la diócesis autoriza a que «proceda á la reedificación de su Hermita como lo solicita». En 1841 la obra está finalizada con una campana nueva y restaurado el cuadro con su marco, pero en mayo de 1842 los vecinos, a través del alcalde pedáneo, se quejan al Ayuntamiento de Las Palmas porque no se reinician las misas. Al año siguiente se coloca el retablo, que había sido arreglado, se adquiere un cáliz de plata y algunos ornamentos para las celebraciones litúrgicas, que se reanudan en mayo de 1843<sup>98</sup>.

Durante siglos el cuadro de la «vera icona» de Cabrejas fue la imagen principal, pero entrado el siglo XX se trasladó al muro del evangelio de la ermita y el retablo principal pasó a ser presidido por la imagen de Nuestra Señora de las Nieves, que hasta entonces había estado en un lateral. Se trata

<sup>95</sup> IBIDEM.

<sup>96</sup> IBIDEM. Miguel Marcelino ocupó más tierras de las concedidas y por auto de 1768 tuvo que devolverlas, pudiendo conservar once celemines y medio.

<sup>97</sup> IBIDEM.

<sup>98</sup> IBIDEM.



Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, exterior. Marzagán, Las Palmas de Gran Canaria



Nuestra Señora de la Blanca. Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, Marzagán, Las Palmas de Gran Canaria



Nuestra Señora de las Nieves. Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, Marzagán, Las Palmas de Gran Canaria

de una imagen de vestir, con túnica y manto, sin rostrillo, que deja ver el tallado de la cabellera de María, que porta el Niño de su lado izquierdo, cogido con sus dos manos; posee luna y corona.

En cuanto a la ermita, la fachada principal es sencilla. En el primer cuerpo se abre la única puerta, que es adintelada, con marcos de cantería, y sobre la misma, en el segundo cuerpo, se levanta una espadaña de vano único rematada en frontón triangular con roleos decorativos a cada lado. Llama la atención el tamaño del hueco para la campana, cuya altura es similar a la puerta principal (puede que esa elevación cumpla el objetivo que el sonido de la única campana llegue más lejos). La planta es rectangular e interiormente ofrece un espacio unitario, con una sencilla armadura de par e hilera, sin decorar, con arranque de las alfardas desde el oculto estribo y tirantes de viga simple sin canes ni arrocabe. Los únicos vanos de los lisos muros encalados son la puerta principal, la pequeña que conduce a la sacristía, en el muro del fondo en su lado izquierdo, y sendos ventanales a cada lado. El elemento más destacado es el retablo barroco, alzado sobre una predela con decoraciones florales, cuyo nicho central está flanqueado por columnas salomónicas que sostienen un entablamento con su típica distribución tripartita, mientras el remate responde a una interpretación dieciochesca y libre de un frontón, con un perfil muy ondulado y decoración pintada sobre madera plana. El pavimento es de cantería y de los bienes muebles destaca en especial el cuadro —vera icona— de Nuestra Señora de la Blanca, que data de la primera fundación de la ermita, lienzo donde la patrona de Cabrejas del Pinar (Soria) es representada sobre peana barroca y con ricos ropajes, venerada con dos candeleros delanteros, lámparas votivas que flanquean a la Señora con su Niño, con los correspondientes angelitos y querubines —uno a cada lado—, presentando una cartela y el retrato del donante del lado derecho del espectador. Este lienzo está colgado a mitad de la nave en el muro del evangelio y con anterioridad presidía el altar mayor.

El día principal de las fiestas se celebra el propio 5 de agosto, con la procesión de la imagen de Nuestra Señora de las Nieves, acompañada por el Sagrado Corazón de Jesús. Son las fiestas principales del pago, con lo cual tiene un completo programa de actos. La plaza y el colegio de este barrio llevan el nombre de *las Nieves*<sup>99</sup>. En Marzagán, el arraigo de la Virgen en su antigua y actual devoción se refleja en su nomenclátor, tanto en la *plaza de Las Nieves* como en el *llanito de Las Nieves*, justo detrás de la ermita. Por su parte, la asociación y centro vecinal llevan el nombre de *Virgen Blanca*.

---

<sup>99</sup> Véase: SANTANA JUBELLS, Gustavo. *Op. cit.*, p. 349.

### 3.5. *Lomo Magullo (Telde)*

La presencia de la Virgen de las Nieves en Telde es de las más recientes de Canarias, de la segunda década del siglo XX. Según Antonio González Padrón, la devoción a esa advocación estaba presente desde antiguo en los altos de Telde difundida por los frailes dominicos de Agüimes. La primera piedra de la ermita de Nuestra Señora de las Nieves en Lomo Magullo se colocó el 19 de octubre de 1913 y de esa fecha data la imagen primigenia de la Virgen<sup>100</sup>. Posteriormente se edificó la actual iglesia y es muy recordado el paso por Lomo Magullo de Antonio María Collado Alonso (Las Palmas de Gran Canaria, 1864-1940), que tuvo allí su último destino sacerdotal, dejando profunda huella de su santidad y de su devoción a la Virgen María<sup>101</sup>. Fue declarada parroquia el 17 de marzo de 1943.

Lomo Magullo es un caserío teldense de medianía y su antigua ermita es muy sencilla, con un acceso y una espadaña de dos vanos, rematada por frontón triangular decorado en su tímpano, coronado por la cruz y sendos jarrones a los lados. Junto a este edificio se levantó la actual iglesia. Se trata de una construcción de tres naves casi de plan central, en torno a un cimborrio lucernario de planta cuadrada con tres ventanales de arco de medio punto en cada lado. La capilla mayor está diferenciada y en ella está el retablo, presidido por la imagen de Nuestra Señora de las Nieves. La fachada principal está a los pies, con puerta principal de arco rebajado, y rematada en frontón triangular, flanqueada por dos huecos adintelados a cada lado. El acceso más utilizado está en el lateral de la epístola, con puerta de arco rebajado y marcos de cantería, destacando en esa esquina la torre con dos cuerpos, siendo el primero con sillares de cantería y el segundo enfoscado, donde está el campanario, que se remata en un puntiagudo chapitel (inaugurada el 28 de julio de 2001 coincidiendo con el 650º aniversario de la fundación de la ciudad), concluyéndose las obras de reforma y mejora del templo en 2005.

Lomo Magullo cuenta con dos imágenes de la Virgen de las Nieves. La que está al culto en la iglesia parroquial es de bulto y su modelo fue el icono bizantino de Santa María la Mayor conservado en esta basílica romana (conocido por el sobrenombre de *Salus Populi Romani*): la madre de pie está cubierta por un manto que le cae de la cabeza y mantiene con ambas manos al Niño, que porta un libro (*El libro de la vida*); está adornada con corona, rosario, sol de ráfagas de madera y baldaquino contemporáneo. También se

<sup>100</sup> Disponible en: <http://www.iglesiadelasnieves.com>.

<sup>101</sup> SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio. *El barrio marinero de San Cristóbal y su antigua ermita*. Las Palmas de Gran Canaria: [El Autor], 2019, p. 138. El padre Collado está enterrado en esta iglesia, cuyos restos se trasladaron a la misma en 1977.





Nuestra Señora de las Nieves. Iglesia de  
Nuestra Señora de las Nieves, Lomo  
Magullo, Telde (Gran Canaria)



Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, Lomo Magullo, exterior. Telde (Gran Canaria)

conserva la imagen de Nuestra Señora de las Nieves de la primera ermita, de vestir y con rostrillo, que porta al infante en su mano izquierda, la cual fue sacada en procesión en 2013 con motivo de su centenario.

La fiesta de las Nieves de Lomo Magullo es muy conocida en Gran Canaria no por el arraigo de la Virgen en la isla sino por el acto festivo de la «traída del agua», que se empezó a celebrar el 3 de agosto de 1968, alcanzando una enorme popularidad insular con una masiva participación<sup>102</sup>. A pesar de ser una advocación reciente y con otras más señeras en el municipio (La Concepción de Jinámar, por ejemplo), el rasgo distintivo es que la Virgen de las Nieves venerada en Lomo Magullo ostenta el título de Celestial Alcaldesa Mayor y Perpetua de la Ciudad de Telde, nombramiento otorgado por el Ayuntamiento en 1977. La plaza principal se llama *de Las Nieves* y una de las vías que de allí parten lleva el nombre de *calle La Virgen*.

#### 4. LANZAROTE Y LA GRACIOSA

##### 4.1. *La Montaña de Famara (Teguise)*

Lanzarote es una de las islas donde las Nieves es de gran importancia, de tal manera que se puede afirmar que tras de La Palma es la tierra canaria donde goza de mayor devoción y rango histórico. La ermita dedicada a la Virgen está situada en lo alto de la montaña de Famara, conocida también por *La Montaña*, aunque en ocasiones también se usa el apelativo de *las Nieves*, en el municipio de Teguise. Siempre ha estado muy ligada a la villa del arcángel San Miguel por los traslados de la imagen hasta su templo matriz de Guadalupe, pero también especialmente vinculada al municipio de Haría y al case-río de Caleta del Sebo, con lo cual se puede afirmar que es una advocación de ámbito insular, tanto de Lanzarote como de La Graciosa. Nuestra Señora de las Nieves fue declarada patrona de Lanzarote en el siglo XVIII y aunque en los últimos dos siglos se ha consolidado Nuestra Señora de los Dolores o Virgen de los Volcanes como devoción principal y es considerada patrona de la isla, al parecer ninguna disposición oficial ha acreditado la sustitución del patronazgo.

Hernández Delgado y Rodríguez Armas opinan que de las ermitas de Santa María de La Palma que cita la bula de Martín V, la correspondiente a Lanzarote pudo estar en la montaña de Famara, lugar donde consta la existencia de una ermita antigua que fue destruida durante la invasión pirática de Calafat en 1569, tal como declara Blasina Pérez en una testificación de 1580 ante

---

<sup>102</sup> Véase: SANTANA JUBELLS, Gustavo. *Op. cit.*, p. 399.

el Santo Oficio<sup>103</sup>. Con los orígenes referidos, las Nieves de Lanzarote estaría entre las más antiguas del archipiélago y, por los testimonios del último tercio del siglo XVI y otros posteriores, se evidencia que esta ermita no desapareció totalmente y que se conservaron sus ruinas, perdurando su memoria. Precisamente el siglo XVII supone el renacer de esta devoción en la isla con un apogeo que durará en los siguientes y sin interrupción hasta la actualidad. De esa centuria data el rasgo más singular relacionado con un hecho de carácter sobrenatural ya que, según las referencias de la época, el guardián de Los Valles testificó el 19 de febrero de 1676 que estando en ese pago teguiseño oyó una voz diciendo: «¿No hay algún cristiano que alce la casa de la Virgen Sanctissima de Las Nieves?», lo que se atribuyó a un deseo de Nuestra Señora<sup>104</sup>. En ese mismo año se aprecian iniciativas para recuperar la ermita; así, en un documento de la fecha se puede leer: «por quanto en esta dicha isla ay una ermita de la Madre de Dios de Las Niebes, la qual por su mucha antiguedad está falta de madera para cubrilla, y por dicha rasón en ella no se selebran ni ase fiesta, como se solía hacer, y aora se a pedido limosna para cubrir la dicha ermita»<sup>105</sup>.

Reconstruido el edificio, el 17 de marzo de 1725 en la Villa de San Miguel de Teguisse el cabildo general de Lanzarote acordó el nombramiento de «Patrona y abogada medianera entre los hombres y Dios a María Santísima y en su nombre, la Santa Imagen de Nuestra Señora de Las Nieves», determinando el traslado anual de la imagen a la capital de la isla el día de la Expectación con la celebración de un novenario<sup>106</sup>. A partir de entonces se repitieron las bajadas a la villa con fiesta principal el 18 de diciembre, festividad de la Expectación. La imagen era portada en «sillón de viaje» hasta la ermita de San José, en la vega de su nombre, lugar al que concurrían en procesión distintas imágenes de la capital o de otros pagos, para desde allí acompañar

<sup>103</sup> HERNÁNDEZ DELGADO, Francisco, RODRÍGUEZ ARMAS, María Dolores. *Nuestra Señora de las Nieves*. Arrecife: Servicio de Publicaciones, Cabildo de Lanzarote, [s. d.], p. 4.

<sup>104</sup> HERNÁNDEZ DELGADO, Francisco, RODRÍGUEZ ARMAS, María Dolores. *Op. cit.*, p. 5. Véase también: BARRETO VIÑOLY, Gregorio. «Referentes históricos en torno al culto a la Virgen de las Nieves, sus celebraciones y otros antecedentes». *Crónicas de Canarias*, n. 7 (2011), pp. 270-272. Este autor aporta el relato del *Niño perdido*, donde se considera la intervención milagrosa de la Virgen de las Nieves. A principios del siglo XX, yendo al santuario se perdió un niño de cinco o seis años, un día de fuerte neblina. Lo encontraron al día siguiente con la ayuda de un «risquero» en el fondo cerca del mar, en un lugar de imposible acceso para un niño de esa edad, quien les dijo «que una mujer vestida de blanco lo llevó hasta allí» (p. 273).

<sup>105</sup> LOBO CABRERA, Manuel, QUINTANA ANDRÉS, Pedro C. *Arquitectura de Lanzarote en el siglo XVII: documentos para su historia*. Arrecife: Cabildo de Lanzarote, 1997, pp. 117-119.

<sup>106</sup> HERNÁNDEZ DELGADO, Francisco, RODRÍGUEZ ARMAS, María Dolores. *Op. cit.*, p. 6.



Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, exterior. Montaña de Famara, Teguiise (Lanzarote)



Nuestra Señora de las Nieves, Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, Montaña de Famara, Teguiise (Lanzarote)

a la Virgen de la Nieves hasta la parroquial de Guadalupe, con la presidencia del cabildo. Aparte de las bajadas anuales de la Expectación se podían celebrar otras extraordinarias de rogativa, especialmente por sequías. La Virgen de las Nieves también baja hasta Teguiise por las actividades volcánicas de 1730 y 1736, por falta de lluvia en 1747, en acción de gracias en 1779. La celebración pasó por distintas vicisitudes y en 1786 se propuso que se realizara cada cinco años, lo que no se hizo sino a partir de 1797<sup>107</sup>.

Con la creación de los actuales ayuntamientos de Lanzarote, Teguiise entendió que en los gastos deberían participar todos, ya que el voto lo había realizado el cabildo cuando era un solo concejo; así, en 1855 se les participa: «Cumpliendo este año los cinco que es periodo en que se acostumbra bajar la imagen de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Las Nieves, según juramento prestado por los pueblos de la isla». La celebración tuvo sus altibajos en el siglo XIX y en 1867 se plantea cambiar la fecha para agosto, aunque la fiesta todavía se celebró en octubre en los años siguientes, no faltando las obras de teatro, gigantes y caballitos. A finales de siglo la ermita se encontraba en estado ruinoso, lo que obligó a su reparación, situación que volvió a repetirse, pues en 1958 necesitó de nuevas reparaciones que no fueron suficientes para detener el deterioro, de tal manera que en 1966 se decidió su demolición para construir una nueva. La fiesta dejó de celebrarse en octubre y actualmente se celebra el 5 de agosto en la propia ermita de la Montaña de Famara<sup>108</sup>. Fueron célebres los «desafíos» de algunos romeros durante el camino desde Haría y «en plena zona de La Montaña, también hubo muchos pleitos cuerpo a cuerpo», curiosa estampa de las fiestas de antaño<sup>109</sup>.

En cuanto a los ámbitos de influencia de esta devoción a la Virgen de las Nieves, Gregorio Barreto Viñoly considera que «la verdad es que tenía más incidencia en el municipio de Haría, que en el de Teguiise, y así se celebraban fiestas paralelas, o más bien continuación por la tarde y noche, en los pueblos de Haría y hasta en Máguez, con celebración de luchadas, e importantes bailes», incluso actos en la plaza de la parroquia de La Encarnación. Añade el cronista de Haría que la veneración a esta Virgen fue llevada a la isla de La Graciosa desde cuando se pobló a finales del siglo XIX ya «que tenían su procedencia en su mayor parte, de gentes de Haría y también de

<sup>107</sup> CABALLERO MUJICA, Francisco, RIQUELME PÉREZ, María Jesús. *Guía para visitar los santuarios marianos de Canarias*. Madrid: Encuentro, 1999, pp. 116-117. En las rogativas anteriores se trasladaba en procesión hasta Teguiise a la Virgen del Socorro, venerada en el pago de Tiagua, cuyos gastos constan en los descargos del cabildo lanzaroteño entre 1630 y 1671; consúltese: BRUQUETAS DE CASTRO, Fernando. *Las actas del cabildo de Lanzarote (siglo XVII)*. Arrecife: Cabildo de Lanzarote, 1997, pp. 291 y 292.

<sup>108</sup> HERNÁNDEZ DELGADO, Francisco, RODRÍGUEZ ARMAS, María Dolores. *Op. cit.*, pp. 7-21.

<sup>109</sup> BARRETO VIÑOLY, Gregorio. *Op. cit.*, p. 272.

Teguisse, y cuya veneración continúa aún». Como dato contundente afirma «son muchas las mujeres que llevan en el municipio de Haría y en la isla de La Graciosa, el nombre de *Nieves* originado por esa veneración»<sup>110</sup>.

La ermita teguiseña de Nuestra Señora de las Nieves está emplazada, como se ha dicho, en lo alto de la Montaña de Famara y está rodeada por una barbana perimetral, que integra unas pequeñas dependencias en un lateral. El edificio sigue líneas tradicionales y es de planta longitudinal; fue proyectado por el arquitecto lanzaroteño Enrique Spínola González en 1966 con el empeño del párroco José Fajardo Morales. La sencilla fachada está centrada por la puerta con arco de medio punto en cantería y sobre la misma se abre un pequeño óculo; se remata en línea recta con la vertiente de la cubierta. Es de una nave con cubierta a cuatro aguas y con dos tirantes de viga doble, accediéndose a la capilla que es más alta por medio de un arco. El retablo principal lo realizó Pedro Pérez, carpintero tallista y ebanista, autor también de los modernos retablos de la iglesia parroquial de San Ginés Obispo en Arrecife, estando presidido por la imagen de la Virgen titular. Detrás del testero de la capilla mayor y en la cabecera de la ermita se encuentra la sacristía y, sobre la misma, el camarín de las Nieves, con otras dependencias menores del lado de la epístola. La imagen es de vestir, el rostro de la Virgen es agradable, con una ligera sonrisa, llevando el pelo recogido, sosteniendo a su hijo en la izquierda mientras parece saludar o bendecir con la derecha. El sonriente Niño tiene más movimiento en su composición, dirige su mirada hacia la Madre, a la que intenta acariciar con su manita derecha. Porta corona, media luna y sol de ráfagas de metal.

## 5. TENERIFE

### 5.1. *Taganana (Santa Cruz de Tenerife)*

Taganana ha sido definido como un núcleo de desarrollo interrumpido, ya que las expectativas propias de ser uno de los asentamientos tinerfeños más antiguos después de la conquista no se cumplieron, quedando estancado ante el avance de otras zonas de la isla, aunque fue municipio durante algún tiempo. Cuando se constituyeron los ayuntamientos de Tenerife en el siglo XIX, Taganana fue uno de ellos, de tal manera que en el año 1835, con sus 1.338 habitantes era demográficamente la jurisdicción número veinticuatro de las treinta y siete que entonces tenía la isla, pero en 1850 quedó anexionado a Santa Cruz de Tenerife<sup>111</sup>. La referencia más antigua que se conoce de la iglesia de Nuestra

<sup>110</sup> BARRETO VIÑOLY, Gregorio. *Op. cit.*, p. 272.

<sup>111</sup> LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «Taganana: un núcleo de desarrollo interrumpido». En: *Strenae Emmanuetae Marrero Oblatae*. La Laguna: Universitas Canariarum, 1993, pars

Señora de las Nieves en el lugar es de un documento de 7 de marzo de 1509, aunque es probable que existiera desde 1505 o antes, porque en esa fecha esta parte de Anaga se llega a denominar *Valle de Santa María de las Nieves*<sup>112</sup>. Rodríguez Moure considera que el curato de Taganana fue creado en 1505, aunque otros autores toman como referencia las sinodales del obispo Vázquez de Arce (1515) y la real cédula de 1533 de división de beneficios<sup>113</sup>. Después de la primera construcción de principios del XVI, que sería muy modesta, hacia 1512 se construye una nueva iglesia de planta rectangular que quedó integrada posteriormente en la nave central. El XVII fue muy importante en la configuración del templo, ya que en la segunda mitad del siglo se levanta la nave del evangelio dedicada a Nuestra Señora del Rosario, y posteriormente entre 1687 y 1700 se construye la correspondiente al lado de la epístola, dedicada al Santísimo Sacramento. Las obras continuaron en las primeras décadas del siglo XVIII, destacando la construcción de la capilla mayor además de una segunda sacristía y el camarín de Nuestra Señora. Terminada la ampliación, el templo fue bendecido en la víspera de las Nieves de 1728<sup>114</sup>.

Esta iglesia de Taganana es la parroquia más antigua de Canarias dedicada a Nuestra Señora de las Nieves y la más importante de las existentes en Tenerife con esa advocación, estando además entre las jurisdicciones eclesiásticas más antañonas de la isla. Es más, en relación a su categoría se puede decir que es el templo histórico de mayor tamaño que se le dedica en Canarias. En efecto, se trata de un destacado ejemplo de arquitectura religiosa tradicional del archipiélago, con tres naves, separadas entre sí por tres arcadas sobre columnas toscanas y rematadas en capillas diferenciadas con un arco de acceso, más profunda y más alta la capilla mayor, siguiendo el prototipo isleño, sin capillas laterales. Completa sus características canarias en sus cubiertas de madera con armaduras de par y nudillo con tirantes. La fachada es sen-

---

prior, pp. 600 y 601. Taganana pidió separarse en 1857, lo consiguió en 1868 y en 1882 volvió a Santa Cruz. Recuerda al caso de Jerduñe con respecto a San Sebastián de La Gomera; en ambos, al desaparecer sus ayuntamientos, Nuestra Señora de las Nieves dejó de ser patrona municipal; véase: CIORANESCU, Alejandro. *Historia de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, 1977-1979, v. III, pp. 296-298.

<sup>112</sup> CHINEA CÁCERES, José Lorenzo (comisario). *Nivium Regina: patrimonio religioso de Taganana*, [Catálogo de exposición]. Santa Cruz de Tenerife: Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2016, p. 13.

<sup>113</sup> Véase: LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «Taganana: un núcleo de desarrollo interrumpido». *Op. cit.*, p. 602 y nota 15; IDEM. «Territorio y sistema urbano en Tenerife en los siglos XV y XVI». En: Carlos Rodríguez Morales (ed.). *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 2015, pp. 372, 373 y 380; RODRÍGUEZ MOURE, José. *Historia de la parroquia Matriz de Ntra. Sra. de la Concepción de la Ciudad de La Laguna*. La Laguna: [s. n.], 1915, pp. 144-145.

<sup>114</sup> CHINEA CÁCERES, José Lorenzo. *Op. cit.*, pp. 13 y 14.



Nuestra Señora de las Nieves. Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, Taganana, Santa Cruz de Tenerife



Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, exterior. Taganana, Santa Cruz de Tenerife



cilla, estructurada en tres calles, que se corresponden con cada una de las naves interiores, rematadas todas con el perfil a dos aguas de las cubiertas; dispone de una única puerta central de arco de medio punto, sobre la que aparece un óculo, ambos elementos con cantería. Los muros de fachada correspondientes a los pies de las naves están decorados con paños de cantería rojiza en su mitad hacia las esquinas. El paramento del lado del evangelio sirve de basamento para la espadaña, que es en esquina, con dos vanos hacia la fachada principal y uno hacia el lateral, y que observada desde algunos puntos de vista da la apariencia de una falsa torre. De resto, predomina la pared encalada y lateralmente hay una puerta secundaria en el muro del evangelio. La plaza lleva el nombre de *las Nieves*, es de relativa amplitud y hacia ella abre la puerta lateral del templo, como se dijo. En este espacio público también se levanta la ermita de Santa Catalina, en el lado contrario a la parroquial, que se considera pudo ser la primera edificación dedicada a las Nieves.

En el interior destaca el retablo de la capilla mayor, presidido por la talla de Nuestra Señora de la Nieves, imagen de vestir. En la nave de la epístola está el famoso *Tríptico de la adoración de los Reyes*, pintura flamenca documentada en 1577<sup>115</sup>. La primitiva imagen no se conserva y seguro databa de los primeros momentos de la advocación en Anaga. La primera referencia documental que se conoce es de 1568: «una imagen de Nuestra Señora de la advocación de las Nieves con el Niño Jesús en brazos [...] es de piedra pintada y a partes dorada», siendo referida con estas características en inventarios posteriores (1570, 1577 y 1585) e incluso puede que sea la misma que en 1590 «tiene una corona de plata y tocas, [y] manto de tafetán azul». Esta descripción ha llevado a pensar que se pudiera tratar de una escultura de pequeñas dimensiones, de las pertenecientes al grupo de las tardomedievales de campaña. Sin entrar en especulaciones, planteamos la siguiente pregunta en cuanto al material: ¿piedra o terracota? Tenemos el ejemplo de Santa Cruz de La Palma.

Durante algún tiempo la imagen *pétrea* coincidió con la que es referenciada en la época como «otra imagen de Nuestra Señora con el Niño Jesús en brazos, es de bulto, está toda dorada». A tenor del globo terráqueo y un pájaro que porta el niño original (que se conserva sin culto), Constanza Negrín Delgado piensa que iconográficamente puede estar relacionada con la advocación de la Virgen de la Antigua<sup>116</sup>. De origen desconocido, una vez en la

<sup>115</sup> GALANTE [GÓMEZ], Francisco (dir.). *Op. cit.*, v. II (catálogo), pp. 84 y 85. Obra de Marcellus Coffermans, ca. 1575.

<sup>116</sup> En paralelo está el relato de su aparición en la playa de El Retiro (actualmente, *baja de Las Nieves*), según el cual fue depositada por la marinería de un navío de la ruta de Indias. Si se tiene en consideración esta versión: una imagen de la Virgen de la Antigua que iba rumbo hacia América recalca en Taganana y adquiere la devoción local de las Nieves.

parroquia ha pasado por distintas vicisitudes en su adaptación a las modas: su rostro fue intervenido en 1635 y posteriormente fue cortada por el talle para convertirla en imagen de vestir. Se sabe que 1678 se vestía, aunque fuera parcialmente, y que en 1777 llevaba ropas al completo, incluso con «rostrillo de plata sobredorada con piedras falsas». A principios del siglo XX el Niño Jesús original fue separado de lo que restaba de la talla de la Virgen y sustituido por el actual<sup>117</sup>. En relación con la imagen están las andas de baldaquino, la luna y el sol, obras anónimas de la segunda mitad del siglo XVIII.

Se trata de una devoción con gran arraigo histórico, invocada durante siglos en calamidades y rogativas; un buen ejemplo es el exvoto (pintura sobre tabla, 1704) de la batalla naval entre turcos y cristianos frente a la costa de Taganana, conservado en el Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves de La Palma, cuando auxilió a los cristianos<sup>118</sup>. La Virgen de Taganana es una de las advocaciones de las Nieves más antiguas de Canarias, la primera que nominó una parroquia y que contó con un templo de tres naves, así como la pionera en ser temporalmente patrona titular de un municipio. Su fiesta sigue muy arraigada en su ámbito, actualmente en el municipio de Santa Cruz de Tenerife.

## 5.2. *El Amparo (Icod de los Vinos)*

Un caso particular es la Virgen del Amparo, en Icod de los Vinos, cuya devoción está asociada a la Virgen de las Nieves aunque no lleve el nombre<sup>119</sup>. La ermita fue fundada en el pago del Amparo en 1587 por fray Pedro Méndez de la Cruz, quien consiguió en Roma la concesión de indulgencias pontificias para la ermita, y se dice que adquirió la imagen en la ciudad papal. Este personaje vivió en El Amparo como ermitaño pero más tarde ingresó en el convento agustino de Icod. Con el paso del tiempo la ermita se declaró en estado de ruina y la imagen de la Virgen pasó al templo de San Marcos, permaneciendo allí hasta que el edificio quedó totalmente reconstruido, cuya bendición fue el 28 de junio de 1709<sup>120</sup>.

<sup>117</sup> CHINEA CÁCERES, José Lorenzo. *Op. cit.*, pp. 95-97.

<sup>118</sup> Ver el cuadro en: CHINEA CÁCERES, José Lorenzo. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>119</sup> Agradecemos las informaciones dadas por José Fernando Díaz Medina y José Velázquez Méndez. El trabajo fundamental para esta ermita es: MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. *Historia de la ermita de la Virgen del Amparo (Icod)*. Santa Cruz de Tenerife: [s. n.], 1986.

<sup>120</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. *Op. cit.*, pp. 11-16 y 23-38. Véase, además: CORBELLA GUADALUPE, David. «Evolución arquitectónica de las ermitas de Icod de los Vinos-Tenerife (siglo XVI al XIX)». En: Francisco Morales Padrón (coord.). *XIV Coloquio de Historia Canario-Americana (1998)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 1309-1310.



Ermita de Nuestra Señora del Amparo, exterior. El Amparo, Icod de los Vinos (Tenerife)



Nuestra Señora del Amparo. Ermita de Nuestra Señora del Amparo, El Amparo, Icod de los Vinos (Tenerife)

Primeramente la Virgen se celebraba en relación con la festividad de la Virgen de la O, fecha en la que se pagaba el tributo de cuatro doblas de la dotación fundacional: «digo que por quanto, para más servicio de Dios Nuestro Señor, yo he procurado hacer una ermita de la advocación de Nuestra Señora del Amparo, cuya fiesta se celebra a ocho (el documento debió decir dieciocho) del mes de diciembre de cada año». La referencia directa a la celebración como festividad principal el día de Las Nieves consta en 1645 en el testamento de Salvador Pérez de Guzmán, al mandar una misa cantada perpetua el 5 de agosto. Al año siguiente, en sus últimas voluntades, el capitán Blas de Alzola deja instituida una misa y su procesión en ese día por la gran devoción que le tenía el pueblo de Icod<sup>121</sup>.

La ermita es muy característica por su media naranja o pórtico de entrada. El edificio actual se debe a las obras realizadas a partir del siglo XVIII que no solo contienen las dependencias propias del culto sino la casa del ermitaño. Por sus valores está declarada bien de interés cultural<sup>122</sup>.

La Virgen del Amparo contó con devoción muy arraigada en el municipio, a ella se acudía para rogativas y su imagen era trasladada hasta la iglesia matriz de San Marcos para solicitar su ayuda en momentos difíciles. Varios cultos extraordinarios de este tipo se realizaron en el siglo XVIII (1746-1750, 1761 y 1783), también se hicieron tras la guerra de la Independencia, momento en que se baja a la ciudad «Nuestra Señora del Amparo, por cuya mediación hemos experimentado repetidas veces la misericordia del Señor», realizándose un octavario con procesión acompañada por el patrono San Marcos y los patriarcas de los conventos de San Francisco y San Agustín. Entre los relatos que le son propios destaca el que se consideró en su momento de carácter milagroso y que está en relación con las lluvias torrenciales y vientos huracanados acaecidos los días 16 y 17 de diciembre de 1751 sin que se causaran daños: yendo unos meses después (23 de abril de 1752) a adornar el altar de la Virgen se observó que su manto tenía grandes manchas de lodos, comprobándose que la hornacina estaba cerrada con su cristal y sin filtraciones, y se pensó que la Virgen había acudido en auxilio de sus devotos de Icod<sup>123</sup>. Fue coronada canónicamente en 1988 y el 27 de junio de 2000 fue nombrada Alcaldesa Perpetua y Honoraria de Icod de los Vinos. La imagen es de vestir, con rostrillo, y cuenta con andas de baldaquino, sol de ráfagas y media de luna de plata<sup>124</sup>. La fiesta ha sido descrita de la siguiente manera: «Se trata de la Virgen de las Nieves, conocida como Nuestras Señora del Amparo. Fiesta muy

<sup>121</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. *Op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>122</sup> Iglesia del Amparo y bienes muebles vinculados, D. 131/2007, de 24 de mayo (fuente: Gobierno de Canarias). Consúltese: MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. *Op. cit.*, pp. 45-54.

<sup>123</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. *Op. cit.*, pp. 58-62.

<sup>124</sup> Para las imágenes, objetos y joyas, véase: MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. *Op. cit.*, pp. 17-22 y 39-44.

antigua y de sabor tradicional. Se hacen competiciones de baile y se baila la famosa ‘librea’ que encontramos también en los municipios de El Tanque y Buenavista. Original de esta celebración es también la costumbre de ‘los arcos’, hechos de frutas variadas, mazapanes, tortas, entremezclados con cintas de vistosos colores. Las calles y rincones se alfombran con poleos, mastrantos, tomillos y demás ‘hierbas buenas’»<sup>125</sup>. En la zona está muy extendido el nombre *Nieves* como si fuera sinónimo de *Amparo*.

### 5.3. *San Juan del Reparó (Garachico)*

Una de las ermitas fundadas en la Villa y Puerto de Garachico fue la de San Juan Bautista o San Juan del Reparó, edificada en La Culata a finales del siglo XVI<sup>126</sup>, que pronto quedó asociada a la devoción de Nuestra Señora de las Nieves. Para el culto a la Virgen se instituyó una cofradía, cuya misión principal era la organización de la fiesta de las Nieves, a cuya función asistía el beneficiado de Santa Ana<sup>127</sup>. Desaparecida la cofradía, los encargados de organizar los festejos fueron los mayordomos, que antaño solían ser dos por cada uno de los pagos de la zona (Genovés, La Montañeta y San Juan del Reparó), hasta que en esos lugares construyeron sus ermitas con las correspondientes celebraciones propias. Un ejemplo de fiesta puede ser la de 1933, en la que hubo función religiosa y procesión de la Virgen, con vistosos fuegos artificiales en el recorrido y sermón a la entrada, también se dijo una loa y se dedicaron tres venias antes de la entrada de la Virgen en la ermita con la entonación de *ajijides*. Hasta los años cincuenta del siglo XX hubo corridas de vacas y también fue célebre el toque del tamborilero y flauta<sup>128</sup>.

<sup>125</sup> BERMÚDEZ [SUÁREZ], Felipe. *Fiesta canaria: una interpretación teológica*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Teológico de Las Palmas, 1991, p. 388. Acerca de las libreas del norte de Tenerife, véase: POGGIO CAPOTE, Manuel, MESA LEÓN, Cristobalina. «Libreas del noroeste de Tenerife: Icod de los Vinos, Buenavista del Norte, El Tanque, Garachico, Los Silos y San José». *El Pajar: cuaderno de etnografía canaria*, II época, n. 30 (agosto, 2014), pp. 46-58.

<sup>126</sup> VELÁZQUEZ MÉNDEZ, José. «Iglesia de San Juan del Reparó, Garachico». *El día / La prensa* (Santa Cruz de Tenerife, 25 de agosto de 2012), pp. 4-5. El término de La Culata se extiende desde Las Canalitas en Icod de los Vinos hasta el Puerto de Erjos, cuya parte alta es de El Tanque y la baja de Los Silos. El Reparó era por los *reparos* y comida para el puerto de Garachico. Información facilitada por José Velázquez Méndez.

<sup>127</sup> ROLO AFONSO, Elisa Isabel. *Fiestas de las Nieves en San Juan del Reparó (Garachico): recorrido histórico [pregón de la fiesta de Nuestra Señora de las Nieves en San Juan del Reparó (Garachico)]: 17 de agosto de 2017*. [S. l.: s. n.], 2017, pp. 4-6.

<sup>128</sup> ROLO AFONSO, Elisa Isabel. *Op. cit.*, pp. 7-10. Otros actos fueron desfile de carrozas, batallas de flores, danza de las cintas, contando durante muchos años con las aportaciones económicas desde Venezuela, y se veían muchas banderas de esa república en los exteriores de las casas.



Nuestra Señora de las Nieves. Ermita de San Juan Bautista,  
San Juan del Reparó, Garachico (Tenerife)



Ermita de San Juan Bautista, exterior. San Juan del Reparó, Garachico (Tenerife)

La ermita es de líneas sencillas, de una nave, con capilla mayor diferenciada, a la que se accede por un arco de cantería, con cubiertas de madera, de par y nudillo con dos tirantes de viga doble en el cuerpo de la nave y ochavada de lima bordón en la capilla de mayor. En la esquina de los pies destaca una tribuna de madera, de las que se conservan pocas en Canarias. El exterior también es sobrio, predominando los muros encalados, con una puerta de arco de medio punto con marcos de cantería en la fachada principal, a la que se adosa del lado de la epístola una torre con cinco cuerpos rematada en chapitel, que, enjalbegada, sigue la tipología de otras antiguas de Tenerife.

En el interior, en el testero de la capilla mayor destaca el retablo tardo-barroco, estructurado en tres calles con las imágenes del titular, *San Juan Bautista*, en su lado derecho y *San José* en el izquierdo. Preside el nicho central la imagen de *Nuestra Señora de las Nieves*, con su sol de ráfagas y andas de baldaquino en madera pintada, así como media luna de plata. La imagen es de pequeño tamaño y de vestir, con una cara de facciones correctas que asoma en el rostrillo, manteniendo al Niño en su mano izquierda y portando un rosario en cada mano; Madre e Hijo llevan coronas de plata de corte barroco. Esta imagen de la Virgen ha sido centro de oración en momentos difíciles para la zona; así, cuando entró en erupción el Chinyero el 18 de noviembre de 1909, fue llevada en rogativa a un montículo que había formado el anterior volcán de Garachico, para implorar su protección<sup>129</sup>. A pesar de no ser la titular de la ermita, que es san Juan Bautista, es su devoción más importante, de ahí que las fiestas principales de este pago se celebran en su honor, y da nombre a la calle que sale de su lateral de la epístola. Por su importancia, desaparecidas las antiguas celebraciones a la Virgen en el núcleo de la Villa y Puerto, se puede considerar la advocación mariana de más arraigo dentro del municipio de Garachico, especialmente en la zona de La Culata.

#### 5.4. Puerto de la Cruz

Puerto de la Cruz adquirió importancia y notoriedad en el siglo XVII, de tal manera que a poco de mediados de esa centuria ya contaba con tres conventos, dos masculinos y uno de religiosas<sup>130</sup>. El convento de monjas, como suele suceder con los de órdenes femeninas, ocupaba «posición central en plaza mayor» en la trama urbana portuense y estaba dedicado a Nuestra Señora de las Nieves<sup>131</sup>.

<sup>129</sup> ROLO AFONSO, Elisa Isabel. *Op. cit.*, pp. 3 y 4.

<sup>130</sup> San Juan Bautista, franciscano, 1608; San Pedro González Telmo y Nuestra Señora del Buen Viaje, dominico, hacia 1609, y Nuestra Señora de las Nieves, San Juan Bautista y Santo Tomás de Aquino, de dominicas.

<sup>131</sup> LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «Conventos femeninos en el urbanismo de Canarias (siglo XVI-XIX)». *Vegueta*, n. 6 (2001-2002), p. 149.

Se trata de un convento femenino de la orden de Santa Catalina de Siena o dominicas. La carta de fundación del monasterio se firmó el 5 de julio de 1661 por Juan de Aduna y su esposa Lucía García de León y entre las condiciones estaba la denominación de *Nuestra Señora de las Nieves*, *San Juan Bautista* y *Santo Tomás de Aquino*, cuyas imágenes se obligan a dar<sup>132</sup>. La capilla mayor se comenzó en marzo de 1685 y su retablo quedó presidido en el centro por la imagen de Nuestra Señora de las Nieves, mientras los nichos laterales se reservaron respectivamente para los otros dos titulares y el ático para un crucificado<sup>133</sup>. Una de las obligaciones de los patronos y sus herederos era costear la celebración de la fiesta de Nuestra Señora de las Nieves, para lo cual el capitán Nieves Ravelo encargó unas andas de plata en 1687<sup>134</sup>.

Del primer edificio se conoce poco, aunque seguro que seguía las pautas de los conventos femeninos en Canarias, ya que todas sus iglesias siguen el mismo patrón, mucho más que los masculinos. Por desgracia desapareció, pasto de las llamas, a finales de abril de 1718 y por el alto coste de la reedificación fueron necesarias muchas donaciones e incluso la venta de algunos tributos del convento para obtener los recursos para la reedificación. Del nuevo edificio se conocen algunos detalles gracias al portuense José Agustín Álvarez Rixo, que dejó la siguiente descripción: «La iglesia es de una nave con techo bastante alto. El de su capilla mayor tiene una pintura al óleo que cubre toda la trabazón superior de la madera y representa a los patriarcas Santo Domingo y San Francisco en actitud de estar hablando», lo que parece que nos indica que la cubierta era de «estilo portugués», de las que todavía se conservan varias en Tenerife<sup>135</sup>. Este cronista destaca que el mirador era lo más sobresaliente del edificio, cuyo techo era el más alto de la ciudad, cerrado de celosías, y el claustro mayor tenía un desnivel: «Formaba una especie de plataforma desde la cual se bajan veinte escalones de cantería para poder ponerse debajo del corredor de aquella parte, que es una construcción bien singular ocasionada por la irregularidad de aquel terreno»<sup>136</sup>.

<sup>132</sup> La villa de Agüimes también contó con un convento que llevaba el nombre de *las Nieves*, pero el grancañario fue de monacato masculino, aunque también de la orden de los dominicos.

<sup>133</sup> CALERO RUIZ, Clementina, HERNÁNDEZ DÍAZ, Patricio. «El convento de Nuestra Señora de las Nieves, San Juan Bautista y Santo Tomás de Aquino, Puerto de la Cruz (Tenerife)». En: Francisco Morales Padrón (coord.). *V Coloquio de Historia Canario-Americana (1982)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 1985, v. II, pp. 639, 640, 641 y 644.

<sup>134</sup> Las andas fueron encomendadas al platero Sebastián González Crespo con diseño del pintor orotavense Cristóbal Hernández de Quintana. Para su confección se entregaron quince libras de plata y tenían que estar finalizadas el 15 de julio de 1687; véase: CALERO RUIZ, Clementina, HERNÁNDEZ DÍAZ, Patricio. *Op. cit.*, p. 645.

<sup>135</sup> Véase: MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. «Las cubiertas de estilo portugués en Tenerife». *Archivo español de arte*, v. 28, n. 112 (1955), pp. 313-327.

<sup>136</sup> CALERO RUIZ, Clementina, HERNÁNDEZ DÍAZ, Patricio. *Op. cit.*, pp. 646, 648 y 651.





Convento de Nuestra Señora de las Nieves, San Juan Bautista y Santo Tomás de Aquino (desaparecido). Puerto de la Cruz (Tenerife)



Nuestra Señora de las Nieves. Museo Parroquial, Iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz (Tenerife)

El convento de Nuestra Señora de las Nieves fue desamortizado y cerró definitivamente el 29 de marzo de 1838. El edificio desapareció totalmente en abril de 1925, pasto de las llamas<sup>137</sup>. Estaba ubicado justo en la plaza principal, frente a la parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, hacia donde daba la fachada de la iglesia conventual, destacando a sus pies y en esquina con la calle Quintana un mirador ajimez, tan característico de los inmuebles monásticos femeninos en Canarias, que había sido dotado con un reloj<sup>138</sup>.

La imagen de Nuestra Señora de las Nieves se conserva actualmente en el Museo Parroquial de Nuestra Señora de la Peña de Francia, instalado en la iglesia del mismo título. De la misma solo se conservaba la cabeza y a partir de ella se restituyó la imagen completa, incluido el Niño. No está al culto y su devoción y celebración ha desaparecido en el Puerto de la Cruz. El rostro es agraciado y de tez muy morena, con el pelo recogido hacia atrás; en su fisonomía actual es una imagen de vestir y se debe corresponder con la fundacional de finales del siglo XVII.

Puerto de la Cruz cuenta también con una «vera efigie» de la Virgen de las Nieves palmera, estando al culto en la iglesia de San Francisco de Asís. El cuadro fue realizado en 1972 por Alberto José Fernández García y donado por Manuel González Méndez, que fue párroco de la matriz de El Salvador de Santa Cruz de La Palma y muy amigo del artista. En el lienzo, dos ángeles asimétricos recogen los cortinajes que permiten ver a la Virgen de frente y vestida de rojo con sus galas habituales, con sol de ráfagas, su peana barroca y media luna de plata, mientras en la parte inferior se despliega una cartela<sup>139</sup>.

### 5.5. Iglesia de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife

La santacruzera iglesia matriz de Nuestra Señora de la Concepción posee un cuadro donde aparece Nuestra Señora de las Nieves en la capilla de Nuestra

<sup>137</sup> IBIDEM, pp. 649 y 651.

<sup>138</sup> Los conventos femeninos se distribuyeron tres en Las Palmas, dos en La Laguna, La Orotava, Garachico y Santa Cruz de La Palma, uno en Icod de los Vinos, Puerto de la Cruz, Los Realejos y Los Silos. Actualmente solo se conservan tres conventos activos de este tipo en Canarias, los de Santa Catalina de Siena y Santa Clara de Asís en San Cristóbal de La Laguna y el de las Concepcionistas de Garachico, todos en Tenerife; véase: LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «Conventos femeninos en el urbanismo de Canarias (siglo XVI-XIX)». *Op. cit.*, pp. 149 y 155.

<sup>139</sup> Fotos gentileza de Emilio Zamora González, hermano de la Cofradía de la Vera Cruz y Misericordia de la iglesia de San Francisco, Puerto de la Cruz. En la cartela dice: «SANCTA MARIA, DEI GENETRIX VIRGO, INTERCEDE PRO NOBIS / EMM. G. MENDEZ VOVIT ET ALBERTVS—JOSEPH PINXIT ANNO M.CMXXII».



Capilla de Nuestra Señora del Rosario. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife



Nuestra Señora de las Nieves. Capilla de Nuestra Señora del Rosario, Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife

Señora del Rosario, situada del lado de la epístola. El retablo fue descrito por Alfonso Trujillo Rodríguez<sup>140</sup>:

Con nichos bien definidos, si bien los laterales lo son de poco desarrollo, es asimismo el retablo del Rosario, en la segunda capilla colateral de la nave de la Epístola, en la iglesia de la Concepción en Santa Cruz de Tenerife. Esencialmente de columnas salomónicas, la fecha de su construcción debe ser, poco más o menos, coincidente con la del anterior [retablo del Rosario, iglesia de Santa Úrsula, Adeje, *circa* 1742-1744]. En el ático los machones, con cierta filiación de estípite, coinciden también con esa forma de pilar abalaustrado... Por otro lado, en su decoración, hay cierta tendencia de acercamiento al rococó y se realizaría poco antes de mediados del siglo XVIII.

La capilla está dedicada a San Antonio de Padua y a la Virgen del Rosario y fue fabricada por los clérigos hermanos Ignacio (1685-1747) y Rodrigo Logman (1688-1747), que regentaron la parroquia entre 1722 y 1747, siendo comprada en 1726 por el capitán Bartolomé Sánchez Carta<sup>141</sup>.

El interés de esta capilla para el presente trabajo es porque el retablo está coronado en su ático por un lienzo donde aparece Nuestra Señora de las Nieves<sup>142</sup>. La patrona palmera es representada como figura central con sus mejores galas, en un rompimiento de gloria sobre nubes con tres querubines y resplandores celestiales que salen por detrás de su coronada cabeza. A sus pies hay dos personajes arrodillados con nimbo santoral circular en actitud de veneración a la Señora, estando santa Catalina de Alejandría del lado izquierdo, con sus ropajes y adornos cortesanos, portando la espada con la presencia muy disimulada de la rueda de su martirio. Del lado derecho está un varón de edad avanzada, vestido de blanco, con pelo y larga barba, portando un cuchillo, características propias de san Bartolomé<sup>143</sup>. La presencia del apóstol debe estar en relación con el comprador de la capilla, que llevaba el nombre de *Bartolomé*.

### 5.6. Cañadas del Teide (La Orotava)

Esta ermita de Nuestra Señora de las Nieves está emplazada en el hermoso paraje de las Cañadas con El Teide de fondo, vinculada al conjunto del Parador Nacional (La Orotava), proyectado por el arquitecto Jesús Valverde Viñas como típico refugio de montañas y promovido por el entonces Ministerio de Información y Turismo. Fue inaugurado el 18 de junio de 1960 como tipo

<sup>140</sup> TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso. *Op. cit.*, v. I, p. 110 y v. II, p. 248. Véanse: figuras 30-31.

<sup>141</sup> CIORANESCU, Alejandro. *Op. cit.*, v. II, p. 270; ver también p. 260.

<sup>142</sup> Agradecemos la referencia y las fotografías de este lienzo a Margarita Rodríguez González.

<sup>143</sup> Con la túnica y manto blancos se representa al apóstol en varias en pintura, entre ellas la de Doménikos Theotokópoulos, Museo del Greco (Toledo).



Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, exterior.  
Las Cañadas del Teide, La Orotava (Tenerife)



Nuestra Señora de las Nieves. Ermita de Nuestra Señora de las Nieves,  
Las Cañadas del Teide, La Orotava (Tenerife)

de hotel parador y construido de nueva planta en «estilo regional»<sup>144</sup>. Entre sus características, la capilla es la situada a mayor altitud de España, dentro de un parque nacional (declarado el 22 de enero de 1954) y de un bien natural Patrimonio de la Humanidad (sesión de la Unesco celebrada en Christchurch, Nueva Zelanda, el 27 de junio de 2007).

La ermita ofrece las características de la arquitectura de «alta montaña» en consonancia con el propio parador nacional, marcando unas líneas bien distintas a los demás recintos dedicados a Nuestra Señora de las Nieves en Canarias, teniendo en cuenta además que es un oratorio sin vecinos cercanos. El edificio está cubierto a dos aguas y esta disposición marca la fachada, que está rematada por una espadaña central de un solo hueco. En su frontis sobresale un porche de arco rebajado que se adelanta a la puerta principal sobre el que se abre un óculo, mientras en su parte trasera se contrapone la sacristía con perfil a un agua. El interior es rectangular, bien iluminado por ventanales de medio punto y cubierto de madera con apariencia rústica. En el testero de la cabecera un arco de cantería enmarca la imagen del *Crucificado* y en su lado izquierdo está la imagen de la *Virgen de las Nieves* sobre un pedestal exento, mientras sobre la entrada se sitúa un coro alto.

La imagen titular es de mármol blanco y se trata de una escultura no procesional con características contemporáneas de gran belleza y finura por lo estilizado de sus formas. El manto cubre las figuras de la Madre y el Hijo haciendo sobresalir las cabezas de ambos, transmitiendo un sentimiento de cobijo. Sin embargo, en la capilla hay referencias muy claras que la vinculan con la devoción palmera, ya que hay dos representaciones bidimensionales de la «vera efigie» benahoarita, una pintura al óleo en el interior de la capilla y otra cerámica en un lado del porche de acceso; en ambos casos se alude a que se trata de la patrona de La Palma<sup>145</sup>.

### 5.7. Barrio de La Zamora (Los Realejos)

Otra de las parroquias dedicadas a la Virgen de las Nieves en Tenerife se localiza en el barrio de La Zamora, en Los Realejos. Hay antecedentes his-

<sup>144</sup> RODRÍGUEZ PÉREZ, María José. *La rehabilitación de construcciones militares para uso hotelero: la red de paradores de turismo (1928-2012)*. [Tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Madrid. 2013, p. 1568.

<sup>145</sup> La pintura interior dice: «Nuestra Señora de las Nieves Patrona de esta Capilla. / Copia al óleo a tamaño natural de la imagen de Ntra. Sra. de las Nieves, Patrona de la Isla de La Palma. / Donación de su autor Miguel Reyes y Reyes de La Orotava, a esta Capilla el día de su festividad de 1992». La del exterior pone: «Ntra. Sra. de las Nieves / La Palma».

tóricos de la devoción en el antiguo municipio de Realejo Alto<sup>146</sup>, ya que se celebraba su fiesta en el convento de Santa Lucía (siglo XVII), orden de recoletos de san Francisco, tal como atestigua en su testamento de 10 de octubre de 1691 el licenciado Francisco de Ponte y Molina Machado: «Yten declaro que en el conuento de mi padre San Francisco de recoletos del Realejo de arriba de la isla de Thenerife se celebra la fiesta de nuestra señora de las nieves a sinco de agosto de cada año con vísperas misa y proseccion»<sup>147</sup>. Seguramente no haya ninguna relación directa entre la celebración de los franciscanos y la actual realejera de esa advocación, pero es un antecedente interesante.

El barrio de La Zamora se desarrolló demográficamente a partir de los años sesenta del siglo XX, aunque los orígenes del núcleo junto con el de La Grimona son centenarios, estando relacionados sus nombres con las tierras que en esa zona poseyeron en el siglo XVI Juan de Zamora y Jorge Grimón<sup>148</sup>. En su historia reciente, una fecha importante fue el 11 de noviembre de 1984, día en el que se bendijo la imagen de *Nuestra Señora de las Nieves* y fue declarada patrona de La Zamora y Grimona, comenzándose a celebrar sus fiestas en la tercera semana de agosto. La iglesia tiene una fachada bastante sencilla y data de ese momento, compuesta por un cuerpo tripartitamente dividido, con una parte central más ancha donde se abre la puerta principal y dos laterales con sendas ventanas, todas con huecos adintelados. Está rematada por un frontón triangular, ciego y liso, y a cada lado se levanta una espadaña de hueco único donde están las campanas. Unos aleros con tejas y las esquinas con sillares decorativos son los adornos que le dan un aspecto más tradicional<sup>149</sup>. Delante tiene un amplio espacio público denominado asimismo *Plaza Ntra. Sra. de las Nieves*, inaugurado en 1989<sup>150</sup>.

<sup>146</sup> Fusionado con Realejo Bajo en virtud del Decreto de 23 de diciembre de 1954 (*Boletín oficial del estado*, Madrid, 6 de enero de 1955).

<sup>147</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *Op. cit.*, p. 33. El dato se lo facilita Jesús Pérez Morera.

<sup>148</sup> Las tierras de Zamora o de Juan de Zamora aparecen documentadas el 23 de mayo de 1530, el 14 de junio de 1531 y el 5 de octubre de 1536, mientras la viña de Jorge Grimón y sus tierras están documentadas el 5 de enero de 1529 y el 24 de octubre de 1530, entre otras referencias de estos personajes. Véase: MARRERO RODRÍGUEZ, Manuela. *Extractos de los protocolos de Los Realejos (1521-1524 y 1529-1561)*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1992, pp. 67, 120, 124, 134 y 186.

<sup>149</sup> En el exterior está una placa con el siguiente texto: «Parroquia Ntra. Sra. de las Nieves / La Grimona-La Zamora / Inaugurada y bendecida por el Excmo. Sr. Obispo / D. Damián Iguacén Borau / siendo párroco / D. Santiago Cruz Dorta / Los Realejos, 11 de noviembre de 1984».

<sup>150</sup> La placa conmemorativa dice lo siguiente: «Plaza Ntra. Sra. / de las Nieves La Zamora Los Realejos / inaugurada el 5 de agosto / de 1989, siendo alcalde D. José Vicente Glez. Hdez».



Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, exterior. La Zamora, Los Realejos (Tenerife)



Nuestra Señora de las Nieves. Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves,  
La Zamora, Los Realejos (Tenerife)



La imagen de *Nuestra Señora de las Nieves* fue realizada por el escultor orotavense Ezequiel de León y Domínguez (1926-2008) en 1984<sup>151</sup>. Se trata de una escultura de tipo tradicional de vestir, siguiendo los cánones del también artífice villero Fernando Estévez del Sacramento (1788-1854). La Virgen es de gran finura, con un bello rostro y pelo recogido, porta al hermoso Niño en su mano derecha y una rosa en la izquierda, con media luna a sus pies. Como sucede en este tipo de imágenes, es determinante para su apreciación la forma de vestirla; en este caso se siguen los cánones tradicionales de Tenerife<sup>152</sup>. Las fiestas se celebran el primer domingo de agosto<sup>153</sup>.

### 5.8. *Finca España (San Cristóbal de La Laguna)*

La zona de Finca España fue en su origen de poblamiento disperso y su proceso de urbanización es relativamente reciente, quedando integrada en la transición de la conurbación Santa Cruz-La Laguna. Antes de que se constituyeran los diferentes barrios actuales, la población diseminada tenía por principal devoción a Santa María de Gracia, cuya ermita está vinculada a la conquista de Tenerife y al adelantado Alonso Fernández de Lugo, situada en la parte alta de esa zona<sup>154</sup>.

En lo que hoy es Finca España y alrededores se asentaron familias de diferentes lugares de Tenerife y otras islas. Estos habitantes fueron improvisando algunos lugares de culto y se van sucediendo distintas devociones. Un grupo de vecinos de la zona de los valles de Colino y Vinagre, en la urbanización de Las Nieves, encargan una imagen de este título mariano que coincidía con la patrona de Taganana, devoción popular de gran arraigo en todo Anaga, precisamente de donde procedía mucha gente de Finca España (de Las Carboneras, El Batán; Taganana, etc.). La primera procesión se realizó el 5 de agosto 1978 y los actos festivos se han arraigado con una romería el último domingo de julio, carreras de sortijas a caballo, arrastre de ganado, etc., mostrando apego al mundo rural. La imagen fue realizada por el referido Ezequiel de León y Domínguez, quien la talló en La Orotava y llegó para su primera procesión el 5 de agosto de 1978. Al tratarse de una talla de madera

<sup>151</sup> Ezequiel de León realizó también la Virgen de las Nieves para Finca España, La Laguna. En la iglesia hay un cuadro que representa la vera efigie de la Virgen de las Nieves de La Palma.

<sup>152</sup> La Asociación de Vecinos del pago se llama «Tulipán» y existe la «Asociación Cultural, Festiva y Recreativa Virgen de las Nieves, La Zamora, Los Realejos».

<sup>153</sup> BERMÚDEZ [SUÁREZ], Felipe. *Op. cit.*, p. 393.

<sup>154</sup> Véase: RIQUELME PÉREZ, María Jesús. *Estudio histórico-artístico de las ermitas de Santa María de Gracia, San Benito Abad y San Juan Bautista (La Laguna)*. La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1982, pp. 15-105.



Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, exterior. Finca España,  
San Cristóbal de La Laguna (Tenerife)



Nuestra Señora de las Nieves. Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves,  
Finca España, San Cristóbal de La Laguna (Tenerife)

en su color, su estética chocó con algunos vecinos que esperaban una más tradicional y se llegó a pensar en policromarla; sin embargo, el párroco insistió en mantener esa sencilla apariencia y solo recibió algunos adornos, manteniendo las características originales.

La iglesia de Nuestra Señora de las Nieves forma parte de un interesante proyecto de complejo parroquial cuyos planos fueron realizados por los arquitectos José Francisco Arnau Díaz Llanos y Javier Álvarez Muñoz. Inaugurado el 8 de julio de 2001, está emplazado con posición central en el núcleo urbano en una amplia plaza y con la calle principal en su frente, que lleva el nombre de *Las Nieves*. La planta general del inmueble es de tendencia triangular, integrando distintas dependencias de la parroquia y un tanatorio en la cripta. Interiormente el espacio principal es la amplia «naos» con los pies en un lado del triángulo y la cabecera con el presbiterio en el vértice opuesto. Predomina un ambiente de claridad y limpieza compositiva, donde los diferentes materiales, con sus colores y texturas, van caracterizando cada una de las zonas: así, las laterales, con paramentos blancos, abiertas a un corredor o pequeña «nave» del lado de la epístola, al que se accede por pilares, y del lado contrario del evangelio, en apertura diáfana a una sala anexa rectangular dedicada a capilla del Santísimo. La parte superior permite la entrada de la luz por las vidrieras que del lado derecho aumentan de tamaño a medida que se acercan a la cabecera, ya que la cubierta es descendente hacia la fachada y, en escalonamiento interior con láminas de madera, llega a su punto más alto en el altar mayor, con lo cual este rincón queda enfatizado. La capilla del Santísimo es más baja, adintelada y recibe luz directa de la calle a través de su serie de vidrieras, dedicadas al apostolado. El presbiterio es algo más alto y cuenta con la mesa de celebración, que es un bloque pétreo. Carece de retablo, destacando en su lado del evangelio un mural con la escena de una romería, con elementos de la flora canaria en primer plano; se completa con los elementos más importantes, que son un Crucificado de madera exento del lado derecho y la imagen de *Nuestra Señora de las Nieves* sobre un pedestal en la parte izquierda. Todo es de un cuidado diseño y el exterior también integra varios materiales. La fachada está concebida como un alargado «propileos hexástilo» de elegante factura, levantado sobre escalinata de cantería del país y protagonizado por seis pilotes metálicos que sostienen la cubierta del pórtico, que es de hormigón armado. El muro de fachada está recubierto por sillares irregulares de lajas, que se interrumpen con las puertas, cuyos paños en madera constituyen franjas verticales de suelo a techo. A los lados aflora el blanco que protagoniza del flanco izquierdo una elegante y estilizada torre abierta/espadaña, elemento vertical donde se superponen siete campanas y en cuyo muro frontal aparece la cruz.

Como se dijo, la imagen de la Virgen es obra de Ezequiel de León y Domínguez, bendecida el 5 de agosto de 1978. Se trata de una talla en made-

ra con su color natural. La postura es un tanto hierática y con planteamiento algo arcaizante, en el sentido de ser moderna y antigua a la vez. María está representada como madre y el Niño Jesús está en su mano derecha. Lleva una sencilla túnica cuyos pliegues caen casi verticales y la pierna izquierda es la que da un cierto movimiento. El rostro es de modelado suave, el cabello es largo y solo se aprecia en parte por llevar un velo. Jesús infante lleva un globo en sus manos. Posteriormente se le añadieron las coronas, la media luna, la rosa de plata y algunas joyas que actualmente porta la imagen, no previstas inicialmente<sup>155</sup>. Se trata del templo más importante dedicado a la Virgen de las Nieves en la época contemporánea, emplazado en un marco urbano moderno y sin antecedentes históricos antiguos.

### 5.9. Barrio de Las Nieves (Adeje)

El municipio de Adeje cuenta con un barrio que se llama *Las Nieves* desde 1994, conocido anteriormente por *barriada Fyffes*. Se pobló con gente trabajadora que procedía preferentemente del norte tinerfeño y de las otras islas de la provincia canaria occidental. Actualmente es una zona residencial fruto de la expansión demográfica de Adeje por el turismo. La ermita está dedicada a Nuestra Señora de las Nieves, en cuyo honor se celebran las fiestas del lugar en la primera semana del mes de junio.

El origen de la devoción a Nuestra Señora de las Nieves en Adeje está muy vinculada a la familia Rodríguez Fraga. La imagen procede de la isla de La Palma, desde donde llegó por iniciativa de José Miguel Rodríguez Fraga y Blanca Torres Durán, quienes fueron docentes en la isla, y pasó a venerarse en el oratorio familiar de La Viña<sup>156</sup>. La imagen era trasladada en el mes de mayo a la ermita de Los Olivos (parroquia de San José) y a la entonces barriada Fyffes, que visitó por primera vez en 1985 y donde quedó permanentemente a partir de 1994, venerada en unas dependencias municipales habilitadas al efecto. En 2005 y coincidiendo con la primera bajada lustral de Nuestra Señora de la Encarnación, se colocó la primera piedra de la ermita actual.

El edificio es pequeño, un interesante proyecto de arquitectura religiosa con lenguaje contemporáneo que utiliza varios materiales que ofrecen contrastes matéricos en planos y volúmenes. Es de planta irregular con el muro del evangelio curvo y revestido de mampostería de piedra tradicional del sur ti-

<sup>155</sup> Véanse los artículos «Apuntes de un barrio» y «La Virgen de las Nieves», en el blog de Diego Rodríguez (disponible en línea y consultado 17 de mayo de 2020).

<sup>156</sup> Este oratorio fue posteriormente donado en 1993 por Amada Fraga Delgado al Obispo de La Laguna y actualmente es la ermita de Nuestra Señora de la Esperanza y Jesús Cautivo de La Viña.



Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, exterior.  
Barrio de Las Nieves, Adeje (Tenerife)



Nuestra Señora de las Nieves. Ermita de Nuestra Señora de las Nieves,  
Barrio de Las Nieves, Adeje (Tenerife)

nerfeño, con su peculiar tono claro. En la fachada predomina la piedra volcánica negra de basalto con sillares almohadillados, donde se abre la puerta central, completándose el frontis en su lado derecho por una franja esquinera vertical con igual aparejo que su lateral y una vidriera de líneas modernas con el tema de la Virgen con el Niño debajo del Espíritu Santo, mientras la parte superior sigue el mismo planteamiento plástico a manera de friso, con símbolos cristianos. El remate es recto, ya que la cubierta es plana y sobresalen dos espadañas en el lado de la epístola, a manera de «velas de barcos», que en planos diferentes dan verticalidad al edificio, cobijando la primera las dos campanas y acogiendo a la cruz que remata el edificio. Por su parte, la imagen es de tipo tradicional, de vestir, de elegante rostro, con mirada baja y pelo recogido por detrás, porta al Niño Jesús en la mano izquierda y una rosa en la derecha. Posee la estética de las vírgenes románticas decimonónicas que se suelen denominar *isabelinas* porque tuvieron mucha difusión a partir del reinado de Isabel II<sup>157</sup>.

#### 5.10. *El Carretón (Arafo)*

La imagen de la *Virgen de las Nieves* de Arafo fue donada por el Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma en el marco de las fiestas patronales araferas en agosto de 1994, con motivo del hermanamiento entre la Villa de Arafo y la capital palmera. En esa ocasión la Medalla de Oro de la Villa de Arafo fue entregada al municipio palmero y a la patrona de San Miguel de La Palma. Primeramente la imagen ocupó una repisa en la iglesia parroquial de San Juan Degollado, pero en el año 2002 pasó a la ermita que se le construyó en el barrio de El Carretón, donde se celebra el 5 de agosto en el contexto de las fiestas patronales del municipio que en ese mes se hacen en honor de San Juan Degollado, San Agustín y San Bernardo<sup>158</sup>.

La ermita es muy sencilla y pequeña. Su fachada está centrada por una puerta de arco de medio punto y el hastial es semicircular, con un óculo decorativo y rematado en cruz. El interior está cubierto de madera con una armadura de par e hilera sin decoración. No posee retablo y la imagen de *Nuestra Señora de las Nieves* está sobre una mesa de altar. Se trata de una «vera efigie» de la patrona palmera, en consonancia con ser un regalo de la corporación de la capital palmera, respondiendo a su iconografía, especialmente en el perfil del vestido, el característico rostrillo y el anagrama de *María* decorando su traje, portando la característica rosa y un rosario, coronada tanto ella como el infante<sup>159</sup>.

<sup>157</sup> Nuestro agradecimiento a Honorio José Campos Gutiérrez y a Desiderio Afonso Ruiz por la información facilitada y a Alexander Hernández Brito por la aportación fotográfica.

<sup>158</sup> Información de Octavio Rodríguez Delgado y de Febe Fariña Pestano.

<sup>159</sup> Se agradecen las fotografías facilitadas por Febe Fariña Pestano.



Nuestra Señora de las Nieves. Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, El Carretón, Arafo (Tenerife)



Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, exterior. El Carretón, Arafo (Tenerife)

## 6. LA GOMERA

### 6.1. *Jerduñe (San Sebastián de La Gomera)*

La isla de La Gomera cuenta con dos ermitas dedicadas a Nuestra Señora de las Nieves, aunque con unas características bien diferentes la una de la otra. La más antigua está en la zona boscosa en lo alto de Jerduñe<sup>160</sup>, tierra ganadera y de agricultura de secano con población dispersa que fue una de las denominadas *alcaldías reales* o *pedáneas* que de forma intermitente se constituyeron en la isla hasta 1835, aunque no continuó como municipio<sup>161</sup>. La consideración de Jerduñe como ayuntamiento es interesante en cuanto Nuestra Señora de las Nieves fue patrona titular de una demarcación civil desaparecida de La Gomera, aunque no contó con parroquia<sup>162</sup>.

De los orígenes de la ermita se tienen pocos datos y se sabe que estaba levantada hacia 1566, aunque la fábrica actual es del XVIII, siglo en el que se reedifica según se documenta en 1758<sup>163</sup>. Este edificio mariano está en un paraje solitario<sup>164</sup> y la ermita de «Nuestra Señora de las Nieves» fue nombrada por Juan Núñez de la Peña en 1689 en el manuscrito que se conserva en la biblioteca de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife<sup>165</sup>. También aparece referida en las sinodales del obispo Dávila y Cárdenas en 1735, donde se puede leer al tratar la villa de San Sebastián que esta «Tiene 12 Hermitas, [...] la de nuestra Señora de las Nieves en Gorduña-Jerduña»<sup>166</sup>.

<sup>160</sup> Es curioso que su nombre es interpretado o transcrito de forma muy diversa según los documentos: *Gorduña*, *Terduñe*, *Gerduñe* o *Jerduña*, etc.

<sup>161</sup> La Diputación Provincial de Canarias mandó restablecer el Ayuntamiento de Jerduñe el 27 de abril de 1837, momento en el que La Gomera llegó a contar con ocho municipios; actualmente tiene seis. Desapareció definitivamente en 1850.

<sup>162</sup> Si bien comparte con Taganana el que ambos fueron ayuntamientos con el patronazgo de la Virgen de las Nieves, la aldea tinerfeña cuenta con parroquia desde el siglo XVI.

<sup>163</sup> DARIAS PRÍNCIPE, Alberto. *La Gomera, espacio, tiempo y forma*. Madrid: Compañía Mercantil Hispano-Noruega, F. A., Ferry Gomera S. A., 1992, pp. 133-134. FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. *Op. cit.*, p. 154. Consúltense además el Archivo-Legado Miguel Tarquis en la biblioteca de la Universidad de La Laguna: *Cuentas de Fábrica de Nuestra Señora de las Nieves*: «166 [roto] Se descarga de las cuentas 22 rls. que hizo de costo la puerta. / Año 1705, 10 de septiembre. De costo de oficiales que encalaron por dentro y por fuera la ermita e hicieron los poyos, el nicho y el altar: 163 rls. / Año 1758, 12 de enero. 45 rls. costo de la madera de la ermita cuando se reedificó. 357 rls. costo de reedificar la ermita, así de paredes como de carpintería, clavos y demás. 128 rls. en encalar la ermita».

<sup>164</sup> En la actualidad cuenta con una zona recreativa que lleva el nombre de *Las Nieves*.

<sup>165</sup> ARCHIVO-BIBLIOTECA DE LA REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE TENERIFE, Fondo Rodríguez Moure. Citado por: FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. *Op. cit.*, p. 108.

<sup>166</sup> DARIAS PADRÓN, Dacio, RODRÍGUEZ MOURE, José, BENÍTEZ INGLÓT, Luis. *Historia de la religión en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Cervantes, 1957, p. 120.



En esa misma centuria el ilustrado Viera y Clavijo aporta algunos datos al referir en su descripción a los pagos y aldeas de San Sebastián de La Gomera: «Jerduñe, de 37 vecinos, y una ermita a tres leguas de la villa, abunda en árboles frutales»<sup>167</sup>. Más adelante Escolar cifra en once las ermitas de la jurisdicción de la capital gomera<sup>168</sup>. Durante el siglo XIX se realizan distintas obras, destacando las efectuadas en 1864 que fueron pagadas con limosnas de los fieles, a las que siguieron otras pequeñas reparaciones en 1872, de tal manera que en 1880 se documenta que el inmueble estaba en buenas condiciones<sup>169</sup>.

La ermita de Nuestra Señora de las Nieves es un pequeño edificio que dispone de dos accesos, el principal, en los pies, con arco de medio punto de cantería y otro lateral, en el muro de la epístola. La planta es rectangular, de una nave indiferenciada y sacristía lateral del lado de la epístola. La cubierta es muy simple, tratándose de una armadura de par e hilera a cuatro aguas, con limas delgadas de acanaladuras sencillas, sin ninguna decoración, con un tirante lignario de viga simple que tiene jabalcón de refuerzo de la cumbreira, pequeñas vigas esquineras y cuatro tirantes de metal complementarios. El pavimento es de cantería de corte industrial y el presbiterio está un poco más alto. En el testero de la cabecera está el retablo de carácter neobarroco, sin mesa de altar, presidido por la moderna imagen de *Nuestra Señora de las Nieves*, con la *Virgen de la Salud* y el *Corazón de Jesús* a los lados<sup>170</sup>.

Hay que resaltar que la imagen original de la ermita, dado su valor artístico e histórico, se venera por motivos de seguridad en la iglesia matriz de Nuestra Señora de la Asunción de la villa de San Sebastián. Actualmente está en el retablo barroco de estípites dedicado a San Miguel en la nave de la epístola y ocupa una hornacina de la calle lateral izquierda. *Nuestra Señora de las Nieves* es una de las imágenes más antiguas de la isla y posee características propias del arte flamenco: María de pie porta al Niño en su mano derecha y lleva cabello con mechones ondulados en un rostro de frente despe-

<sup>167</sup> VIERA Y CLAVIJO, José. *Noticias de la Historia de Canarias*. Edición de Alejandro Cioranescu. Madrid: Cupsa, 1978, v. II, p. 41.

<sup>168</sup> Había seis parroquias: «la Villa Capital, Hermigua, Agulo, Vallehermoso, Chipude y Alajeró» y «11 ermitas que hay en la jurisdicción»; véase: HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Germán. *Estadística de las islas Canarias 1793-1806 de Francisco Escolar y Serrano*. Las Palmas de Gran Canaria: Caja Insular de Ahorros, 1984, v. I, pp. 162 y 158.

<sup>169</sup> DARIAS PRÍNCIPE, Alberto. *Op. cit.*

<sup>170</sup> Para el retablo, véase: CALERO CORDOBÉS, María José, PÉREZ MARÍN, Eva, ROIG PICAZO, Pilar. «La tipología constructiva y formal del retablo neobarroco de la isla de La Gomera». *Revista de historia canaria*, n. 199 (2017), pp. 81-104. En este artículo se trata también el retablo de la ermita de La Dama (Vallehermoso) y se cita en alguna ocasión un retablo de Nuestra Señora de las Nieves en Alajeró, que debe tratarse del de Nuestra Señora de Buen Paso, situado en ese municipio sureño.



Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, exterior.  
Jerduñe, San Sebastián de La Gomera



Nuestra Señora de la Salud. Ermita de  
Nuestra Señora de las Nieves, Jerduñe,  
San Sebastián de La Gomera



Nuestra Señora de las Nieves. Retablo de  
San Miguel, Iglesia de Nuestra Señora de  
la Asunción, San Sebastián de La Gomera

jada, presentando los típicos pliegues en *v* en la parte frontal de su vestimenta<sup>171</sup>. En la propia ermita de Jerduñe están al culto dos imágenes de María, ocupando el nicho central del retablo una imagen contemporánea de la *Virgen de las Nieves* de talleres valencianos que sustituye a la original que ya se ha comentado. En el nicho derecho se venera la *Virgen de la Salud*, pequeña talla en madera que debe ser del siglo XVI<sup>172</sup>. Sigue las líneas flamencas de la Virgen de Guadalupe, aunque de más calidad y de tamaño un poco mayor; por tanto, con características cercanas a la escuela de Malinas. En su honor se celebran las fiestas anuales de la ermita con gran concurrencia de devotos, que acuden a su celebración y procesión al son de chácaras y tambor con baile de tajaraste<sup>173</sup>.

## 6.2. *La Dama (Vallehermoso)*

Distinto a Jerduñe es el carácter de La Dama, situado en el municipio de Vallehermoso, al sur de La Gomera. En el pasado el lugar estuvo prácticamente despoblado y al parecer la zona fue conocida por el nombre de *Mérica de Chupa* o *lomada de Chupa*, aunque en 1788 Varela y Ulloa en su *Derrotero* lo refiere desde la costa y cita el «Morro de La Dama», añadiendo que «Entre La Dama y el Roque hay otra Playa donde desagua el barranco de Ygualla»<sup>174</sup>. No alude al mismo como sector poblacional, ni tampoco aparece en el detallado *Nomenclátor* de 1888 que incluye casi noventa núcleos del municipio de Vallehermoso, aunque sí está el colindante lugar de La Rajita, calificado como «casas de labranza» y con nueve habitantes, lo que puede dar idea del despoblamiento de esa zona en la época<sup>175</sup>.

La historia contemporánea del lugar surge a partir de una gran finca que se creó en 1913 por un gomero y un tinerfeño, que llegó a contar con veinte

<sup>171</sup> Francisco José Galante Gómez opina que puede ser flamenca, procedente de Amberes. El origen flamenco no es extraño en la isla, ya que cuenta con la efigie de *Nuestra Señora de Guadalupe* en su ermita de Punta Llana, patrona de La Gomera, procedente de los talleres de Malinas.

<sup>172</sup> DARIAS PRÍNCIPE, Alberto. *Op. cit.*

<sup>173</sup> Agradecemos las atenciones de Juan Ramos Concepción, párroco de Nuestra Señora de la Asunción, así como los datos aportados por Eduardo Duque González y Rosa Elena García Meneses, consejera de Cultura y Patrimonio del Cabildo Insular de La Gomera.

<sup>174</sup> VARELA Y ULLOA, José. *Derrotero y descripción de las islas Canarias*. Edición facsimil. Madrid: Semana de las Fuerzas Armadas, Ministerio de Defensa; [Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria]: Gobierno de Canarias, 1986, f. 39.

<sup>175</sup> Las casas de labranza de La Dama tenían dos edificios de un piso y nueve habitantes; véase: *Nomenclátor de las ciudades, villas, lugares y aldeas y demás entidades de población de España en 1º de enero de 1888*. Madrid: Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, cuaderno 12, provincia de Canarias, p. 51.



Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, exterior.  
La Dama, Vallehermoso (La Gomera)



Nuestra Señora de las Nieves. Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves,  
La Dama, Vallehermoso (La Gomera)

casas para medianeros. Por diversas circunstancias, el predio pasó a empresas británicas hasta que finalmente en 1940 es comprada por el palmero José Duque Martínez<sup>176</sup>. Aunque el nombre del enclave es antiguo, el desarrollo poblacional de La Dama es relativamente reciente y va vinculado a las explotaciones agrícolas de cultivo del tomate, que fue cediendo el protagonismo al plátano y árboles frutales tropicales, tal como ocurrió en varias zonas meridionales de Canarias a partir de la segunda mitad del siglo XX. La ermita fue construida en 1954 gracias a las aportaciones económicas del matrimonio formado por José Duque Martínez y Juana Pérez-Camacho y Luján, propietarios de las fincas de la zona. La fachada del edificio es sencilla, con un acceso de arco de medio punto y, en su vertical, una espadaña de un solo vano, rematada con perfil de roleos que recuerdan algo al remate campanil de Las Nieves de Santa Cruz de La Palma. Inicialmente era de nave única con cubierta a dos aguas, de par e hilera con tres vigas de tirante de viga simple, con capilla mayor diferenciada por un arco toral de acceso, pero posteriormente fue ampliada con una nave lateral del lado de la epístola de cubierta plana, separada del cuerpo principal por pilares recubiertos de madera. La *Virgen de las Nieves* ocupa el nicho central de un retablo neobarroco de tres calles y ático, adornado con textos alusivos a María, siendo el principal «Ave Domina Angelorum»<sup>177</sup>. La efigie de *Nuestra Señora de las Nieves* es una imagen de vestir, «vera icona» de la palmera en consonancia con los fundadores y donantes, naturales de la isla de La Palma<sup>178</sup>.

## 7. CONCLUSIONES

La advocación mariana de *Santa María la Mayor* surgida en el siglo IV es el origen de la de *Nuestra Señora de las Nieves*. Con la evangelización y conquista de Canarias se introduce el culto a la Virgen María y se ha vinculado como antecedente de las Nieves la referencia a «Santa María de la Palma» citada en bula papal de 1423. Los orígenes de las más antiguas de las islas todavía están por resolver y con claridad empiezan a perfilarse documentalmente desde prin-

<sup>176</sup> Sobre la cuestión: JEREZ, Luis, TRUJILLO, José Miguel. «La Lomada de La Dama: una historia vinculada a la exportación». *GomeraNoticias* (San Sebastián de La Gomera, 9 de mayo de 2020); JEREZ DARIAS, Luis M., MARTÍN MARTÍN, Víctor O., MARTÍN FERNÁNDEZ, Carlos S. «La especialización agrocomercial de Canarias en la primera mitad del siglo XX: una gran propiedad, semifeudalidad y capital extranjero, el caso de la isla de La Gomera (siglos XVII-XIX)». En: *Cultius, especialització i mercats: X Congrés sobre sistemes agraris, organització social i poder local*. Lleida: Universitat de Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2019, pp. 11-13.

<sup>177</sup> Para el retablo ver: CALERO CORDOBÉS, María José, PÉREZ MARÍN, Eva, ROIG PICAZO, Pilar. *Op. cit.*, pp. 81-104.

<sup>178</sup> Agradecemos las atenciones de Silvestre Gorrín Rivero, durante la visita a la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves, La Dama.

cipios del siglo XVI. Algunas de ellas incluyen relatos de hechos sobrenaturales o favores obtenidos de forma milagrosa por intercesión de sus imágenes.

A lo largo de más de cinco siglos esta devoción en Canarias se ha consolidado con unas características especiales, en el sentido de que sin ser una advocación muy generalizada, presenta rasgos muy destacados. En su proceso histórico se han producido las diferentes fundaciones que cuentan con sus ejemplos más antiguos en el siglo XVI (algunas datarían de la centuria anterior) y continúan con discontinuidades temporales hasta principios del siglo XXI. En cuanto al marco geográfico, la Virgen de las Nieves tiene recintos religiosos dedicados en cinco islas, algunos de gran importancia con arraigo devocional y popular. En su mayoría llevan con claridad el nombre de *las Nieves*, pero en uno de los casos fue fundada como la *Virgen Blanca* (Marzagán) y en otro se vincula por la celebración en su día, como es la Virgen del Amparo en Icod de los Vinos. En este trabajo se han estudiado varios ejemplos, pero seguro que han existido más y las aportaciones irán aumentando y especialmente documentándose las que han desaparecido o han tenido un menor protagonismo.

Sin lugar a dudas, el ejemplo más importante de Canarias es su santuario en Santa Cruz de La Palma, devoción extraordinaria que cuenta con un acervo notabilísimo en todos los aspectos, desde el fervor popular y reconocimiento institucional hasta el patrimonio cultural que le es propio (arquitectónico, artístico, intangible, etc.), con un gran influjo en otras islas e incluso fuera de ellas. Como patrona desde sus primeros momentos de San Miguel de La Palma, la fiesta insular coincide con su festividad litúrgica del 5 de agosto. Es la devoción más destacada de su isla, la advocación más sobresaliente de este título en Canarias y una de las imágenes marianas más importantes del archipiélago.

Nuestra Señora de las Nieves fue proclamada también patrona de Lanzarote en 1725, venerada desde antiguo en su ermita de la Montaña de Famara (Teguise), patronazgo que de forma popular se fue sustituyendo por el de Nuestra Señora de los Dolores después de las erupciones volcánicas de Timanfaya. Su «romería» es de gran arraigo, especialmente en los municipios de Teguise y Haría y en el caserío de Caleta del Sebo, con lo cual su devoción se extiende por las islas de Lanzarote y La Graciosa.

Gran Canaria cuenta con varias fundaciones que datan del siglo XVI a las que se suman otras de siglos posteriores. Entre las más antiguas está la dedicada a Nuestra Señora en el Puerto de las Nieves, que se celebra como fiesta principal del municipio de Agaete e incluye el famoso *baile de la rama*. En documentos de 1554 se cita la ermita de Agüimes, que se convirtió en convento dominico en 1649 y desapareció por un incendio en 1887. La veneración en Teror fue originalmente en un oratorio-cueva en la zona de La Peña

que ya existía en 1559, construyéndose la ermita a partir de 1666 aunque terminada mucho más tarde. Fue declarada parroquia en 1943 y se construyó una nueva iglesia en Huerta del Palmar, conservándose los recintos anteriores. La de Marzagán (Las Palmas de Gran Canaria) data de finales del siglo XVIII y se cree que ya estaba construida en 1784; fue fundada con el nombre de *Santa María la Blanca*, variable de la advocación que fue sustituida por *las Nieves*. Más reciente es la ermita que se levantó en el pago de Lomo Magullo (Telde) en 1913, que fue declarada parroquia en 1943. Su fiesta es muy popular en Gran Canaria por el acto de la «traída del agua».

En Tenerife la iglesia más señera de Nuestra Señora de las Nieves es la de Taganana, de principios del siglo XVI, siendo la primera parroquia de su nombre en Canarias (1505, 1515 o 1533), una de las más antiguas de Tenerife y temporalmente fue patrona de municipio mientras existió el ayuntamiento de este lugar. En 1587 se funda en Icod de los Vinos la ermita de Nuestra Señora del Amparo, que al trasladarse más tarde la celebración de su fiesta desde el mes de diciembre al 5 de agosto pasó a asociarse con la devoción de las Nieves, pero manteniendo como nombre principal el del *Amparo*. A finales de la centuria del XVI se construía la ermita de San Juan del Reparo (Garachico), donde se entronizó como devoción principal a la Virgen de las Nieves, que preside el retablo y las fiestas principales. En el siglo XVII en el Puerto de la Cruz destacó la fundación del convento de Nuestra Señora de las Nieves, San Juan Bautista y Santo Tomás de Aquino en 1661, desaparecido en un incendio acaecido en 1925. Los siglos XX-XXI aportan en Tenerife dos parroquias de nueva creación, una en La Zamora (Los Realejos) bendecida en 1984 y otra en Finca España (San Cristóbal de La Laguna) inaugurada en 2001, y varias ermitas dedicadas a la Virgen de este nombre. De la centuria pasada es la capilla de Las Cañadas del Teide (La Orotava, ca. 1960) y de principios del siglo XXI son las ermitas de El Carretón (Arafo) y del barrio de Las Nieves (Adeje).

La Gomera posee dos ermitas dedicadas a Las Nieves. La más antigua debe datar del siglo XVI y es la que se levantó en Jerduñe, lugar que contó con ayuntamiento propio durante un tiempo y que hoy está integrado en San Sebastián de La Gomera. La segunda ermita se le construyó en La Dama (Vallehermoso) en 1954 y está declarada parroquia.

En casi todos estos lugares las fiestas se celebran el 5 de agosto o en días inmediatos. Desde antaño algunas de estas imágenes son trasladadas de su santuario a otro principal, siendo el caso más famoso e importante la fiesta lustral de Santa Cruz de La Palma<sup>179</sup>. También contó con bajadas las Nieves

---

<sup>179</sup> Sobre las singularidades de la fiesta de la Bajada de la Virgen, véase: POGGIO CAPOTE, Manuel, HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. *Valores de la Bajada de la Virgen para*

lanzaroteña, desde La Montaña de Famara hasta la iglesia mayor de Teguiise, instituida en 1725, aunque se ha perdido esta costumbre. En estos dos casos curiosamente no se realizaban en la festividad agosteña de las Nieves, sino la primera en relación con la Candelaria o Purificación en febrero y la segunda con la Expectación en diciembre. Anualmente se trasladan desde sus ermitas a la parroquia principal la agaetense (del puerto a la villa) y la terorensa (de la ermita situada en La Peña a la iglesia del Palmar).

En cuanto a patronazgo de municipios, se le pueden considerar Santa Cruz de La Palma y Agaete, habiéndolo sido mientras existieron de los de Taganana y Jerduñe (actualmente Santa Cruz de Tenerife y San Sebastián de La Gomera, respectivamente). Patrona insular de La Palma y patrona histórica de Lanzarote y La Graciosa. Están coronadas canónicamente la palmera con rango pontificio (Pío XI, 1930) y la Virgen del Amparo Madre de las Nieves en Icod de los Vinos (1988). También la Virgen del Amparo tuvo varios traslados desde su ermita a la iglesia de San Marcos en Icod de los Vinos.

Aparte de la categorización religiosa de su patronazgo con alcances diversos, donde como se ha visto hay varias categorías (patrona insular, municipal, parroquial, del pago, devoción principal, etc.), hay que resaltar los honores y distinciones otorgados por corporaciones locales o insulares. La imagen que ostenta más reconocimientos es la palmera, patrona insular (1952), Regidora Mayor de La Palma por nombramiento del cabildo insular (2011), a lo que se suma que es alcaldesa honoraria de los catorce municipios palmeros (acuerdos plenarios 1942-2010); añádanse la alcaldía honoraria de Güímar (1985) y la Medalla de Oro de Arafo (1994), entre otros. Estas distinciones con los títulos honoríficos referidos a la patrona de La Palma son únicas en Canarias y seguro que con pocos los casos similares fuera de nuestras fronteras isleñas. También la Virgen de las Nieves de Lomo Magullo es Celestial Alcaldesa Mayor y Perpetua de la Ciudad de Telde (1977) y la Virgen del Amparo, Madre de las Nieves, lo es de la ciudad de Icod de los Vinos (2000).

Las fundaciones en honor de Nuestra Señora de las Nieves han dejado huella en el territorio canario, de tal manera que, derivado de la advocación mariana, su nombre está presente en la toponimia de varias de las islas. En Gran Canaria está el *puerto de Las Nieves* (Agaete) o el *llanito de Las Nieves* en Marzagán (Las Palmas); en Lanzarote, la *montaña de Famara* o de *Las Nieves* (Teguiise no es topónimo principal sino secundario); en La Palma, el *pago de Las Nieves* y su morro con el barranco homónimo (Santa Cruz de La

---

*ser declarada patrimonio inmaterial de la humanidad*. Este texto se presentó en la sesión extraordinaria del Cabildo de La Palma de 30 de enero de 2014, aprobado por unanimidad e incorporado al libro de actas, pp. 8-17.



Palma), todos en relación directa con la Virgen; también lo están nombres más recientes como los de la *urbanización Las Nieves* en Finca España (La Laguna) y el barrio de su nombre en Adeje (antigua barriada Fyffes)<sup>180</sup>. Mucho más amplio es el nomenclátor, ya que hay calles y plazas dedicadas en la totalidad de los municipios donde la advocación da nombre a su templo<sup>181</sup>.

Nuestra Señora de las Nieves concentra en torno a sí un patrimonio cultural de primer orden, con muestras destacadísimas de arquitectura, bienes muebles, especialmente esculturas y en menor medida pinturas, aunque con algunos ejemplos de primera línea, platería (andas de baldaquino, medias lunas, soles de ráfagas, coronas, etc.), joyas, ajuar textil y modos de vestir, legado inmaterial, etc. En su consideración como bienes de interés cultural, la representación es escasa y desde luego merecería ser corregida. Actualmente el legado relacionado con la advocación de las Nieves está presente en dos categorías: monumentos y bienes de carácter inmaterial. En cuanto a los primeros (monumentos), están declarados los siguientes edificios dedicados a Nuestra Señora: la ermita de Agaete, la iglesia de Taganana y la iglesia del Amparo en Icod de los Vinos<sup>182</sup>. Hay imágenes de su iconografía en algunos templos que poseen declaración monumental, tales como las parroquiales matrices de Agüimes, Santa Cruz de Tenerife y Puerto de la Cruz<sup>183</sup>. En el apartado de bien inmaterial solo se encuentra el *baile de la rama* de las Nieves, Agaete<sup>184</sup>. Como puede apreciarse, sobre todo llama la atención la ausencia del santuario palmero. En otro ámbito, dos están incluidas en las fiestas de interés turístico nacional: las lustrales de Santa Cruz de La Palma y las de Agaete<sup>185</sup>. También hay que considerar, aun-

<sup>180</sup> No tienen relación con la Virgen el pico de la Nieve en La Palma ni el pico Pozo de las Nieves en Gran Canaria.

<sup>181</sup> Santa Cruz de La Palma, Agaete, Taganana/Santa Cruz de Tenerife, La Laguna, Vallehermoso, San Sebastián de La Gomera, Teror, Telde, Las Palmas, Los Realejos, etc. y alguna donde es devoción importante (Garachico). También Las Nieves puede formar parte del callejero cuando está la serie completa de las patronas insulares.

<sup>182</sup> Ermita de las Nieves, Agaete, Orden de 15 de diciembre de 1971; Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves de Taganana y bienes muebles vinculados, Decreto 130/2006, de 26 de septiembre; Iglesia del Amparo y bienes muebles vinculados, Decreto 131/2007, de 24 de mayo (fuente: Gobierno de Canarias).

<sup>183</sup> Templo de San Sebastián, Agüimes, Decreto 1051/1981, de 13 de marzo; Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife, Decreto 2653/1983, de 28 de junio; Iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia y los bienes muebles vinculados a la misma, Puerto de la Cruz, Decreto 85/2003, de 12 de mayo. También posee un cuadro contemporáneo de las Nieves: Iglesia de San Francisco y los bienes muebles vinculados a la misma, Puerto de la Cruz, Decreto 62/2013, de 31 de mayo.

<sup>184</sup> Bienes de Interés Cultural de carácter inmaterial, de ámbito local o insular (fuente: Gobierno de Canarias): La Rama de Agaete, Agaete: Decreto 43/2018, de 2 de abril.

<sup>185</sup> Fiestas Lustrales de la Bajada de la Virgen, Santa Cruz de La Palma, *Boletín oficial del estado* (Madrid, 16 de febrero de 1980). Fiestas en honor de Nuestra Señora de las Nieves, Agaete (Gran Canaria), *Boletín oficial del estado* (Madrid, 18 de febrero de 1980) (fuente: Gobierno de Canarias).

que por razones no culturales, que la ermita de Las Cañadas está en el ámbito del Parque Nacional del Teide, declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 2007. Con lo cual, la que cuenta con mayor reconocimiento es el patrimonio de Nuestra Señora de las Nieves de Agaete, al ser bien de interés cultural su ermita y el *baile de la rama* y además su fiesta, de interés turístico nacional. En este apartado de la valoración patrimonial hay que señalar que aparte de los posibles reconocimientos que pueda realizar el Gobierno de Canarias a instancia de los cabildos para los distintos bienes, por sus rasgos únicos la correspondiente a Santa Cruz de La Palma merece ser tramitada y declarada Patrimonio de la Humanidad.

Por emplazamiento, las localizaciones de los lugares vinculados a Las Nieves ofrecen un panorama muy completo, que va desde la orilla del mar a la alta montaña, en ambientes urbanos, rurales o espacios naturales. Ninguno está ubicado en el centro de una cabecera municipal, al perder esta condición Taganana y Jerduñe y al incendiarse los conventos ubicados en los cascos urbanos de Agüimes y Puerto de la Cruz. En cuanto a núcleos, en posición litoral está el Puerto de las Nieves (Agaete), en interior con distintos niveles de medianía están La Dama, Finca España, Marzagán, El Palmar, Lomo Magullo, Las Nieves, etc., incluyendo tanto urbanos como rurales, mientras en parajes naturales están Jerduñe y la Montaña de Famara, alcanzando la categoría de ermita más alta de España la perteneciente al parador de Las Cañadas del Teide.

La arquitectura relacionada con Las Nieves es muy variada y, como se ha visto algunas de sus muestras han sido declaradas bienes de interés cultural. Un par de casos relacionan sus orígenes con una cueva o espacio excavado, como el relato de la aparición palmera con su vinculación a las oquedades junto al barranco de El Río en el morro de Las Nieves o la primera ermita que aún se conserva con el nombre de *cueva de la Virgen* en La Peña («Peña Horadada»), que fue su primer templo en Teror. Con estos antecedentes, a excepción de Taganana que fue iglesia parroquial desde el siglo XVI y ampliada a tres naves en el siglo siguiente, las restantes fueron ermitas de una sola nave de diferente tamaño y aunque en 1657 la palmera fue declarada parroquia, mantuvo nave única. En general eran modestas, con cubiertas de madera (destaca la armadura de par y nudillo palmera y la ochavada policromada de la capilla mayor de la agaetense) y teja al exterior y podían llevar espadañas. Los elementos de cantería eran escasos y los más antiguos pertenecen al lenguaje gótico, tal como todavía puede apreciarse en los arcos ojival y conopial de Agaete. Las portadas eran sencillas, con marcos de cantería, y destaca entre todas la lateral de la epístola de Las Nieves palmera con notable traza clasicista del siglo XVII. Un ejemplo muy peculiar es la ermita icodense de El Amparo por su característico pórtico o «media naranja». Predominaban los muros encalados con pocos huecos y solo la iglesia palmera

tiene la fachada totalmente pétreo de sillares. Aparte de iglesias parroquiales y ermitas estaban los dos conventos que llevaron el nombre de *Las Nieves* destruidos por incendios; tenían características diferentes entre sí al ser de orden masculina el de Agüimes (dominicos, 1649) y femenina el del Puerto de la Cruz (dominicas o catalinas, 1661). Otras dos iniciativas de fundar conventos en las ermitas de Agaete (mercedarios) y Santa Cruz de La Palma (dominicos) no prosperaron. Cada edificio tiene su historia particular y lógicamente las reconstrucciones y reformas fueron muy frecuentes, destacando en el siglo XIX las que afectaron al santuario palmero, que cubre con bóveda su capilla mayor, y la nueva fachada con torrecillas en el puerto agaetense. Los siglos XX y XXI suponen un nuevo auge constructivo de recintos arquitectónicos dedicados a las Nieves, comenzando con ejemplos modestos como la primera ermita de Lomo Magullo (1913), a la que se suma más tarde otra iglesia mucho mayor. La mayoría de los inmuebles presenta trazas conservadoras, tales como las edificaciones de La Dama (Vallehermoso, 1954), La Zamora (Los Realejos, 1984) y El Carretón (Arafo, 2002) junto con la reconstrucción del santuario lanzaroteño, este siguiendo las líneas tradicionales de esa isla. Un edificio curioso es la capilla de Las Cañadas del Teide con su arquitectura de «alta montaña», que contrasta con los anteriores. Los inicios de la actual centuria cuentan con proyectos arquitectónicos de lenguajes contemporáneos que rompen con las tipologías tradicionales de iglesias, siendo buenos ejemplos el complejo parroquial de Finca España (La Laguna, 2001) y la ermita de Adeje (2005). Si bien han desaparecido dos edificios dedicados a las Nieves (las dos iglesias conventuales que se le dedicaron), en algunos lugares conservan varios, como sucede en Lomo Magullo, donde persisten la vieja ermita y la parroquial, o Teror, donde están la primitiva «Cueva de la Virgen», la ermita del pago de La Peña y la iglesia de El Palmar.

No tenemos una iconografía específica de la Virgen de las Nieves donde la vestimenta o determinados atributos sean propios e inequívocos de su advocación; ni tan siquiera los colores de las ropas, que varían según las imágenes<sup>186</sup>. Se trata de la maternidad de la Virgen María con el Niño Jesús en brazos, tanto del lado derecho como del izquierdo, siempre de pie, a excepción de la agaetense, que es sedente y en pintura. Esta circunstancia facilitaría cambios de advocación en una misma imagen, de tal manera que se cree que las Nieves tagananera pudo ser antes una Virgen de la Antigua o que la perteneciente a la ermita de La Peña en Teror hubiese sido la primitiva Virgen del Pino. En pocos casos se acudió a una «vera efigie» de advocaciones afines, destacando el cuadro de *Nuestra Señora de la Blanca* en Marzagán (Las

<sup>186</sup> Por ser pintura, Las Nieves de Agaete siempre mantiene los colores azul y rojo de su vestimenta; de ahí que en ese municipio o en el vecino de Gáldar se les considere como propios del «hábito de las Nieves».

Palmas) que refleja la venerada en Cabrejas del Pinar (Soria), del siglo XVIII, y la Virgen de las Nieves que en escultura reproduce la Santa María la Mayor romana en Lomo Magullo (Telde), del siglo XX. En Canarias, con esta característica tan general han recibido el nombre de *las Nieves* los tipos más diversos de imágenes, que ofrecen un rico catálogo con aportaciones desde el siglo XV hasta finales del siglo XX utilizando lenguajes artísticos y técnicas diferentes. De todas las veneradas en Canarias, la perteneciente a Santa Cruz de La Palma conformó una imagen propia, inconfundible a pesar de seguir cánones de modas de determinados momentos, de tal manera que su «vera efigie» se ha difundido fuera de La Palma (especialmente en Tenerife y La Gomera e incluso en América), constituyendo una iconografía isleña de la Virgen de las Nieves aceptada fuera de su ámbito insular.

Sin iconografía específica (María y el Niño), como se ha comentado, las imágenes de Nuestra Señora de las Nieves se han ido vinculando a sus espacios arquitectónicos, de tal manera que las hay datadas desde el siglo XV al XX. Predominan las anónimas, aunque hay atribuciones como la de Lorenzo Mercadante de Bretaña para la patrona palmera, imagen de terracota y de campaña, características que pudo compartir con la primigenia de Taganana, actualmente desaparecida. Es de destacar la presencia de un grupo de tallas flamencas que se conservan con la advocación de las Nieves en Gran Canaria y La Gomera, tanto atribuidas a los talleres belgas de Malinas (Teror y Agüimes) como a los de Amberes (Jerdúne). Predominan las imágenes vestidas (con o sin rostrillo), incluso entre las antiguas que son de bulto redondo (Las Nieves palmera, la de Teror o la talla mutilada de Taganana), con atuendo y atributos diversos, que pueden integrar coronas, sol de ráfagas y media luna, en andas de baldaquino. Entre las de candelero están la lanzaroteña, El Amparo de Icod, la portuense del antiguo convento, Adeje, etc., característica que puede compartir con algunos de los otros ejemplos citados. De las aportaciones contemporáneas sobresalen las realizadas por Ezequiel de León para La Zamora (imagen de vestir) y Finca España (talla en madera con su color) y la de mármol de Las Cañadas del Teide. Otras son de talleres de Valencia como la de Lomo Magullo y la actual de Jerdúne (la antigua está en la iglesia de la Asunción, en la capital gomera). Un apartado a destacar es el de las «veras efigies» de la Virgen de La Palma, presentes en La Dama (La Gomera) y en Arafo, así como en Cagua (Venezuela). Como se aprecia, un catálogo variado de estilos y técnicas, tamaños, materiales (terracota, madera, mármol), formas de vestir, etc.

En el apartado pictórico destaca la agaetense con el famoso tríptico flamenco de las Nieves, obra de Joos van Cleve (siglo XVI)<sup>187</sup>. De las demás

---

<sup>187</sup> El original se conserva en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción y la réplica en la ermita de Las Nieves.

representaciones bidimensionales se puede citar el cuadro de la Virgen Blanca de Marzagán, «vera icona» de la original soriana (siglo XVIII). Mención aparte merecen las verdaderas efigies de la Virgen de las Nieves palmera, de las que se conserva una pintura del siglo XVIII en la capilla del Rosario de la Concepción santacrucera, pero de las que existen muchas más en iglesias especialmente de La Palma (El Salvador, Las Nieves, Hospital de Dolores y Orden Tercera, Santa Cruz de La Palma, San Blas de Mazo...) y Tenerife (Santa Clara, La Laguna) y otras de propiedad privada<sup>188</sup>, a las que se suman las contemporáneas veneradas en varios templos (San Francisco, Puerto de la Cruz; Cañadas del Teide, La Orotava; La Zamora, Los Realejos, etc.). También los artistas actuales se han inspirado en las Nieves palmera, tanto pintores como escultores<sup>189</sup>. Por su parte, el creador José Dámaso ha hecho lo propio, pero en relación a la tabla flamenca de Agaete<sup>190</sup>.

Nuestra Señora de las Nieves es devocionalmente una advocación muy importante en Canarias y en torno a ella a lo largo de más de cinco siglos se ha constituido un rico patrimonio cultural que integra una gran variedad arquitectónica y artística presente en la mayoría de las islas del territorio isleño.

<sup>188</sup> Véase: RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. «Virgíneo pudor: sobre las veras efigies de la Virgen de las Nieves». 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]: Caja General de Ahorros de Canarias, 2010, pp. 13-37.

<sup>189</sup> Consúltense: SUÁREZ ACOSTA, Ricardo. «La visión contemporánea de la Virgen de La Palma». 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]: Caja General de Ahorros de Canarias, 2010, pp. 166-189; TABARES, José. *Nieves*. [Catálogo de exposición]. La Laguna: Fundación Mapfre-Guanarteme, 2018. En el ámbito literario puede destacarse: LÓPEZ, Elsa. *A la Virgen de las Nieves*. Edición e introducción de Víctor J. Hernández Correa. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2015.

<sup>190</sup> GALANTE GÓMEZ, Francisco José (comisario de la exposición). *Encuentros: Dámaso y el tríptico de Agaete de Joos van Cleve*. Las Palmas de Gran Canaria: San Martín Centro de Cultura Contemporánea, Cabildo de Gran Canaria, 2014.

## LA VIRGEN DE LAS NIEVES: REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS EN SEVILLA Y SU PROVINCIA

### THE VIRGIN OF THE SNOWS: SCULPTURAL REPRESENTATIONS IN SEVILLE AND ITS PROVINCE

JOSÉ RODA PEÑA\*

#### RESUMEN

En este trabajo se aborda el estudio histórico-artístico de un abundante conjunto de esculturas marianas que comparten la advocación de Nuestra Señora de las Nieves o su equivalente de Santa María la Blanca, recibiendo culto en diversas iglesias de Sevilla y su provincia. Fechadas en su mayoría entre los siglos XVI al XIX, muchas de estas imágenes, sean de talla completa o de candelero para vestir, son titulares de hermandades que las sacan en procesión y ostentan en algunos casos el patronazgo de dichas localidades.

*Palabras clave:* Virgen de las Nieves; Santa María la Blanca; Sevilla; escultura; hermandades.

#### ABSTRACT

In the present analysis I will focus on the artistic-historical study of a Marian sculptural ensemble that shares the advocacy of Our Lady of the Snows or its equivalent: Saint Mary the White, that were worshipped in several churches in Seville and its province. Mainly dated between the 17th and the 19th centuries, many of these images, obe a wooden sculpture dressed in actual clothes or of «candelero» (a simple interior wooden structure) are holders of some brotherhoods that take them out in procession and hold, in some cases, the patronage of those locations.

*Key words:* Virgin of the Snows; Saint Mary the White; Seville; sculpture; brotherhood.

#### 1. INTRODUCCIÓN

La advocación de *las Nieves*, referida a la Virgen María, se encuentra ampliamente extendida por la provincia de Sevilla, desde la propia capital hispalense hasta un buen número de sus territorios comarcales, tratándose en algunos casos de las patronas de estas localidades, como sucede en Benaca-

---

\* Universidad de Sevilla. Profesor Titular de Universidad. Departamento de Historia del Arte. Calle Doña María de Padilla, s/n. 41004 Sevilla. Correo electrónico: [roda@us.es](mailto:roda@us.es).

zón, Olivares y Los Palacios y Villafranca. Otra buena prueba de este fuerte arraigo devocional lo constituye el hecho de que en la Archidiócesis de Sevilla se hayan consagrado parroquias a la Virgen de las Nieves en Alanís, La Algaba, Benacazón, Olivares, La Rinconada y Villanueva del Ariscal. Con el equivalente título mariano de *Santa María la Blanca* encontramos también iglesias parroquiales erigidas en Sevilla, La Campana, Fuentes de Andalucía y Los Palacios y Villafranca. Todo ello tiene su refrendo artístico en un importante elenco de esculturas, unas de talla completa y otras de candelero para vestir, que ostentan esta designación de *Nuestra Señora de las Nieves*, muchas de las cuales reciben culto como titulares de hermandades de gloria y salen a la calle en procesión, preferentemente el 5 de agosto, día de su festividad. Las páginas que siguen las dedicaremos al estudio de este significativo conjunto de efigies marianas y a su contexto religioso e histórico-artístico, comenzando nuestro itinerario por la propia ciudad de Sevilla y continuando por tierras del Aljarafe (Benacazón, Bormujos, Olivares y Villanueva del Ariscal), del Bajo Guadalquivir (Los Palacios y Villafranca), de la Vega (La Algaba y La Rinconada), de la Campiña (Fuentes de Andalucía) y de la Sierra Norte (Alanís).

## 2. SEVILLA

### 2.1. *Iglesia de Santa María la Blanca*

Hasta su expolio por el mariscal Soult, probablemente en 1810, podían verse en la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla los dos monumentales lienzos de medio punto pintados por Murillo en 1665, que representan sendos pasajes ilustrativos de la fundación de la basílica de Santa María la Mayor de Roma: *El sueño del patricio Juan* y *El patricio revela su sueño al papa Liberio* (fig. 1). Devueltos a España en 1815 y trasladados al Museo del Prado en 1901, ambos cuadros explican el origen de la advocación de este hermoso templo sevillano —recién remodelado en clave barroca justamente en la fecha en que los ejecutara el inmortal pintor— y de su imagen titular, Nuestra Señora de las Nieves<sup>1</sup>. En efecto, Santa María se apareció al patricio Juan en la noche del 4 de agosto de 352 para encomendarle la construcción de una iglesia en el monte Esquilino, sobre el que descargaría al día siguiente una milagrosa nevada, justificándose de este modo la edificación de la mencionada basílica romana. Por eso, nada tiene de extraño que

---

<sup>1</sup> Puede consultarse el estudio que de ambas pinturas realiza Gabriele Finaldi en el catálogo de la exposición *Murillo y Justino de Neve: el arte de la amistad*. Madrid: Museo Nacional del Prado: Fundación Focus-Abengoa; Dulwich: Dulwich Picture Gallery, 2012, pp. 102-108.



Fig. 1. Bartolomé Esteban Murillo. *Fundación de «Santa Maria Maggiore» de Roma, el patricio revela su sueño al papa Liberio, 1665*. Museo Nacional del Prado, Madrid

la antigua efigie que presidía esta ayuda de parroquia de la catedral hispalense<sup>2</sup> se presentara a la veneración de los fieles elevada en su peana sobre la cima de un monte nevado. Así se aprecia en el grabado abierto en 1665 por Matías de Arteaga para ilustrar el libro impreso con motivo de las fiestas organizadas para celebrar el estreno, precisamente el 5 de agosto de aquel año, de la remozada fábrica de este santuario mariano<sup>3</sup>. Su autor, el sacerdote y escritor Fernando de la Torre Farfán, alude a esa misma singularidad iconográfica, cuando describe el «Nicho, o Tabernáculo» que cobija a la imagen en el retablo mayor: «Es todo en forma de Trono celestial, suspendido en nubes, y zelages, que ayudan Choros de Ángeles, y Cherubines, y todo elevado sobre un Monte de Nieves, que explican la advocación de la grande Matrona, y recuerdan la maravilla Romana, prevenida para esta memoria en el Monte Esquilino»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Sobre este templo, que anteriormente había sido mezquita y después sinagoga (hasta 1391, en que fueron expulsados los judíos de la ciudad), puede consultarse la monografía de FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La iglesia de Santa María la Blanca y su entorno: arte e historia*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2015.

<sup>3</sup> MARTÍNEZ AMORES, Juan Carlos. «La Virgen de las Nieves en el grabado». *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 519 (mayo, 2002), pp. 30-31.

<sup>4</sup> DE LA TORRE FARFÁN, Fernando. *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca, capilla de la S<sup>ta</sup>. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla: en obsequio del nuevo Breve concedido por N. S<sup>mo</sup>. Padre Alejandro VII en favor del purísimo misterio de la Concepción sin Culpa Original de María Santísima Nuestra Señora, en el Primero Instante physico de su Ser: Con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su Templo para esta fiesta: Dedicase a la Augusta Blanquísima Señora, por el postrado afecto de un Esclavo de su Purísima Concepción*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1666, f. 3v.



En esa estampa calcográfica, la imagen de Santa María la Blanca —como allí aparece denominada— o de las Nieves se nos revela como un simulacro escultórico, cuya frontalidad e hieratismo se rompen por la espontánea postura del Niño Jesús, que se gira hacia la Virgen, sentado sobre su brazo izquierdo. Está sobrevestida a la usanza del siglo XVII, con un ampuloso guardainfante adornado con lazos en su franja central, un manto —igual que el vestido, estampado o bordado con sinuosos tallos vegetales y estrellas— muy abierto y un tocado monjil que enmarca su rostro. El ajuar mariano de orfebrería lo conforman la corona y el cetro, pues la ráfaga no parece metálica, sino configurada por las puntas del encaje que sobresale del borde del manto, en forma de porciones de círculo que festonean todo su perfil; el Niño, por su parte, también luce corona y porta en su mano izquierda el orbe. La efigie mariana aparece entronizada en una anchurosa hornacina, cuya embocadura de medio punto descansa en sendas pilastras cajeadas y coronadas por ménsulas vegetales, reproduciendo con bastante fidelidad el aludido camarín que encontramos abierto en el cuerpo principal del retablo mayor, contratado pocos años atrás, en 1657, con el ensamblador Martín Moreno<sup>5</sup> (fig. 2).



Fig. 2. Matías de Arteaga. *Santa María la Blanca de Sevilla*, 1665.  
Biblioteca Colombina, Sevilla

<sup>5</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «El arquitecto de retablos y escultor Martín Moreno y los primeros retablos con columnas salomónicas en Sevilla». *Boletín de arte*, n. 34 (2013), pp. 82-87.

Quienes contemplaran, envuelta en tales lujos suntuarios, a la Virgen de las Nieves, difícilmente sospecharían que bajo aquellos ropajes se escondía una escultura de talla completa, pero así era. Y además se daba en ella una circunstancia bastante singular entre las imágenes letíficas de la urbe, al menos por entonces: contaba con dos juegos de manos, pues con motivo de sobrevestirla hubo de tallársele unas nuevas, al quedar ocultas a la vista las suyas originales. Lo mismo sucedía con el Niño Jesús que sujetaba en su brazo, pero a este solo se le llegaría a esculpir una mano, la izquierda. El primero de los predicadores de la reapertura de Santa María la Blanca, que lo fue el arcediano de Reina y canónigo de la catedral de Sevilla Pedro Francisco Levanto y Vivaldo, es quien nos brinda en aquel sermón el testimonio personal que viene a confirmarnos tal peculiaridad<sup>6</sup>:

Quatro manos tiene, devotos fieles. Quatro manos juega la Reyna Soberana María en su Imagen de Santa María la Blanca. Me alegra, enternece, y llena de confianza el corazón, saber, publicar, repetir, y desentrañar tan dulce noticia. Fue en su principio, y es, toda de hermosa talla: añadiola el arte brillante, y vistosa de belleza en el fino oro, y vivos colores. Traçó la devoción después (quién sabrá de tanta antigüedad en qué tiempo?) para lograr empleos de riqueza, en vestidos varios semejantes al de aora, añadir a su hermosura más grandeza, y mayor magestad, vistiendo el Santo cuerpo de sobrepuestos bordados, y telas. Huvieron de quedar escondidas sus dos antiguas manos, y labrarse otras dos manos de nuevo, para la perfecta composición en la mudança, que son las que se ven, se miran, se besan, y se adoran.

Y con respecto al «Niño Dios que trae en sus braços», añade que «quedó con tres manos por la misma ocasión», ya que «una mano más se le hubo de fabricar, y con mysterio no dos, sino una no más»<sup>7</sup>.

El presbítero José Alonso Morgado (1834-1907) alcanzó a examinarla antes de que fuera sustituida en 1864 por la efigie actual, certificando que medía 135 centímetros de altura y que interiormente se hallaba revestida «de una especie de armazón de lienzo, a que vulgarmente se llama candelero». A pesar de esta profunda transformación de su primitiva naturaleza escultórica, «ciertos vestigios que aún se notan» delataban su pasado de talla completa<sup>8</sup>. Su desaparición nos impide saber si sería veraz la afirmación del analista Diego Ortiz de Zúñiga, quien aseguraba que «Era esta Imagen de la Santa

<sup>6</sup> DE LA TORRE FARFÁN, Fernando. *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca...* *Op. cit.*, f. 44v.

<sup>7</sup> IBIDEM, ff. 45v-46r.

<sup>8</sup> ALONSO MORGADO, José. «La imagen de Nuestra Señora de las Nieves generalmente llamada Santa María la Blanca, titular de su iglesia parroquial en Sevilla». En: *Sevilla mariana*. Sevilla: Imprenta y Librería del Salvador, 1882, v. III, p. 87.

Iglesia mayor (cuya Capilla es este Templo) y quando el año de 1391 se consagró de Sinagoga de Iudíos la dieron el Deán, y Cabildo, para que honrase su nuevo anexo, y porque venerada ya por milagrosa, atraxese mayor la veneración»<sup>9</sup>. De ser así, se trataría de una escultura gótica, en cuyo honor se instituyeron «muchas memorias y capellanías perpetuas», como lo asevera hacia 1630 el abad Alonso Sánchez Gordillo<sup>10</sup>.

Alrededor de esta imagen se gestó una hermandad, impregnada de un inequivoco carisma rosariano, que vio aprobada su primitiva regla en 1732. Aunque el rezo público del santo rosario constituía su finalidad primordial —para lo que se contaba con una cruz alzada, faroles y simpecado (en realidad, dos: el más rico o de gala, y el de diario) que presidían los cortejos procesionales—, también se tributaba culto a la Virgen del altar mayor, celebrándose un octavario en su honor que daba comienzo el 5 de agosto, teniendo la consideración de fiesta principal la del domingo siguiente a dicha solemnidad<sup>11</sup>. Al año siguiente de la fundación de esta corporación, el 9 de agosto de 1733, la imagen de la Virgen de las Nieves participó en una esplendorosa procesión eucarística organizada por la Hermandad Sacramental de Santa María la Blanca, saliendo en el paso de la Virgen del Rosario del convento dominico de San Pablo, cuyo palio de tumbilla quedaba sujeto por cuatro varales de plata. También se pidieron prestadas las prendas indumentarias que habría de lucir, anotando el escribano en el libro de actas que «aunque costó dificultad el acomodar dichos vestidos por la hechura de Nuestra Señora de las Nieves y tener esta Señora el niño de firme sin poderse quitar, sin embargo a costa del mucho trabajo, con el gran primor y desvelo de las señoras camareras se logró toda su cabal perfección»<sup>12</sup>.

«Por hallarse sumamente deteriorada», como nos revela Alonso Morgado, esta venerable imagen de la Virgen de las Nieves fue sustituida el 5 de agosto de 1864 por la que ha llegado hasta nuestros días, aunque aquella primera

<sup>9</sup> ORTIZ de ZÚÑIGA, Diego. *Annales eclesiásticos, y seculares de la Muy Noble, y Muy Leal ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía, que contienen sus más principales memorias*. Madrid: Imprenta Real, 1677, p. 817.

<sup>10</sup> SÁNCHEZ GORDILLO, Abad Alonso. *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Ed. a cargo de Jorge Bernales Ballesteros. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, 1982, p. 224.

<sup>11</sup> JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael. «La primera Regla de la Hermandad de las Nieves». *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 582 (agosto, 2007), pp. 674-675; SEGURA MÁRQUEZ, Francisco Javier. «La Hermandad de Nuestra Señora de las Nieves: una revisión de su historia a través de una crónica festiva de 1738 y del inventario de bienes de 1750». *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 582 (agosto, 2007), pp. 676-679.

<sup>12</sup> ROMERO MENSAQUE, Carlos José. «Religiosidad eucarística y devoción mariana: la procesión del Corpus y Nuestra Señora de las Nieves de Santa María la Blanca en 1733». *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 462 (agosto, 1997), p. 59.

fue guardada celosamente «como estimable reliquia por su historia, y los recuerdos que evoca a los fieles de esta Ciudad», habiéndosele perdido después la pista de su paradero<sup>13</sup>. Recientemente se ha descubierto la autoría de la efigie actual, de candelero para vestir, y de su Niño Jesús, como obras del artista murciano Leoncio Baglietto González (1820-1891)<sup>14</sup>, afincado durante bastantes años en Sevilla, donde ejerció la docencia como profesor de la sección de Escultura en la Real Academia de Bellas Artes, sucediendo en su plaza como académico numerario a su propio padre, el escultor genovés Santiago Baglietto y Gierra (1781-1853)<sup>15</sup>. Leoncio, que entre otras muestras de su quehacer nos legó el monumento público en bronce del obispo de Cádiz fray Domingo de Silos Moreno situado junto a la catedral gaditana (1854), el busto en yeso de Murillo perteneciente a la colección de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (1858) o la antigua imagen vestidera de la Magdalena para la Cofradía de la Soledad de Gerena (1859), ofrece en esta Virgen de las Nieves una romántica y lozana interpretación femenina, de rostro redondeado y rasgos muy clásicos, donde resalta la tierna expresividad de sus grandes ojos entornados y labios sonrientes. Dichas facciones prácticamente se repiten, pero a escala infantil, en la figura del pequeño Jesús, aunque este luce una cabellera de talla, en vez de la melena postiza de pelo natural de su Madre, sobre cuya mano izquierda aparece sentado, llevando la bola del mundo y bendiciendo con la diestra. Entre los dos sostienen un rosario, al tiempo que la Virgen sujeta en su diestra el cetro, atributo de realeza que se complementa con las dos coronas y la ráfaga de rayos que circunda la silueta de María, a cuyas plantas refulge una media luna, valiosas preesas argénteas todas ellas. Entre abril y septiembre de 2005, el grupo escultórico ha sido restaurado por Pedro Manzano Beltrán (fig. 3).

Tras un período de aguda crisis, la Hermandad de Nuestra Señora de las Nieves se reorganizó tras la Guerra Civil, aprobándose nuevas reglas el 22 de mayo de 1940. Las andas en las que procesiona la Virgen por el entorno de la Puerta de la Carne, el barrio de Santa Cruz y los Jardines de Murillo, fueron repujadas en metal plateado por el orfebre Fernando Cruz Suárez, estrenándose en 1949. La procesión anual comenzó retomándose en el mes de agosto, teniendo lugar generalmente el día 15, pero a partir de 1972 se tras-

<sup>13</sup> ALONSO MORGADO, José. «La imagen de Nuestra Señora de las Nieves...». *Op. cit.*, p. 93.

<sup>14</sup> JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael. «La Virgen de las Nieves, obra de Leoncio Baglietto». *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 727 (agosto, 2019), pp. 616-617.

<sup>15</sup> MURO OREJÓN, Antonio. *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Imprenta Provincial, 1961, pp. 72 y 78. Santiago Baglietto, profesor de escultura y académico nato desde 1851, accedió a la plaza de numerario el 5 de abril de 1853, falleciendo en noviembre de dicho año. Su hijo Leoncio fue votado para cubrir su vacante el 24 de septiembre de 1855, pasando a la categoría de supernumerario el 2 de julio de 1887 por causar ausencia de la ciudad.



Fig. 3. Leoncio Baglietto González. *Nuestra Señora de las Nieves*, 1864. Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla



Fig. 4. La Virgen de las Nieves en su salida procesional del mes de octubre

ladó de manera estable a un domingo de octubre, buscando una mayor concurrencia de fieles. El particular calendario de cultos de esta hermandad, además de la sabatina que se reza todos los primeros sábados de mes, se concreta en los tres días de mayo en que la Virgen baja de su camarín al presbiterio de la iglesia de Santa María la Blanca para exponerse en besamanos; el 4 de agosto se celebra una vigilia de oración y una exaltación mariana, como preludio de la fiesta del 5 de agosto, cuando se oficia una misa solemne; ya en octubre llega el tiempo de su triduo, rosario público, función principal de instituto y procesión<sup>16</sup> (fig. 4).

## 2.2. *Parroquia de San Nicolás*

Muy cercana a la iglesia de Santa María la Blanca se encuentra la parroquia de San Nicolás de Bari, donde también existió durante los siglos del barroco una Hermandad de Nuestra Señora de las Nieves y San Crispiniano, hoy ex-

<sup>16</sup> MARTÍNEZ ALCALDE, Juan. *Anales histórico-artísticos de las hermandades de gloria de Sevilla*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla, 2011, pp. 487-513.

tinguida, como también se hallan prácticamente huérfanas de devoción las imágenes que otrora fuesen sus titulares, conservadas en uno de los altares de la nave de la Epístola de este hermoso templo, levantado nuevamente entre 1752 y 1758 sobre los cimientos de la fábrica anterior renacentista. Se sabe que dicha corporación letífica, vinculada gremialmente a los oficiales zapateros, mandaba oficiar una misa cantada y varias rezadas en la festividad del 5 de agosto, así como honras por los cofrades difuntos en el mes de noviembre, para lo cual se montaba un túmulo funerario<sup>17</sup>.

En la antigua iglesia, derruida como dijimos a mediados del siglo XVIII, contaba esta hermandad con capilla propia, en cuyo testero se alzaba el retablo que se contrató con el maestro ensamblador Cristóbal de Guadix el 19 de agosto de 1689 por una suma de tres mil reales<sup>18</sup>, firmándose el finiquito de su cobro el 18 de septiembre de 1690<sup>19</sup>. Dicho retablo sería dorado por Lorenzo Vallejo entre 1703 y 1704, percibiendo por su labor un total de cuatro mil cien reales<sup>20</sup>. Además de las efigies de la Virgen de las Nieves y San Crispiniano, en dicha máquina lignaria se entronizaría la escultura de San Roque, concertada en 1692 por seiscientos cincuenta reales con el maestro escultor José Naranjo, discípulo del conocido imaginero Francisco Antonio Gijón, que en nuestros días preside la hornacina principal del retablo que en origen estuviese consagrado a San Benito<sup>21</sup>.

Según comentamos líneas atrás, tanto la imagen de candelero para vestir de la Virgen de las Nieves, cuya advocación se ha trocado por la de *Nuestra Señora de Gracia*, como la escultura de talla completa de San Crispiniano, están expuestas al culto en un retablo neoclásico, de comienzos del siglo XIX, localizado en el lado de la Epístola de este templo parroquial (fig. 5). La de las Nieves es una obra anónima sevillana, entendemos que fechable en la primera mitad del siglo XVII; reposa sobre una amplia peana de nubes tachonada por cinco cabezas aladas de querubes. Su rostro, de delicada factura, muestra el hieratismo y carácter frontal de otras imágenes contemporáneas de gloria. La conocimos llevando el cetro en la mano derecha y sujetando al Niño Jesús en la izquierda, aunque ahora lo han desplazado al centro de su regazo. Otros atributos

<sup>17</sup> DELGADO ABOZA, Francisco Manuel. «La Hermandad de Nuestra Señora de las Nieves de la iglesia de San Nicolás (1688-1714)». *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 582 (agosto, 2007), pp. 671-673.

<sup>18</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José. «Papeletas para la historia del retablo en Sevilla, durante la segunda mitad del siglo XVII». *Boletín de Bellas Artes* (Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla), n. 3 (1936), p. 10.

<sup>19</sup> RODA PEÑA, José. «La primera obra documentada del maestro escultor José Naranjo». *Laboratorio de Arte*, n. 6 (1993), pp. 298-299.

<sup>20</sup> IBIDEM, p. 299.

<sup>21</sup> IBIDEM, pp. 297-298. Este retablo, fechable hacia 1760, es el segundo del lado de la Epístola, comenzando por los pies del templo.



Fig. 5. Anónimo sevillano. *Retablo neoclásico de la Virgen de las Nieves* (actualmente Nuestra Señora de Gracia), comienzos del siglo XIX. Parroquia de San Nicolás de Bari, Sevilla



Fig. 6. Anónimo sevillano. *Virgen de las Nieves* (actualmente Nuestra Señora de Gracia), primera mitad del siglo XVII. Parroquia de San Nicolás de Bari, Sevilla

argénteos son la corona, la ráfaga y la media luna a los pies<sup>22</sup>, y parecen faltar de su ajuar un rosario de oro con cuentas de coral, donado en 1833 por doña María Bautista Prieto y López, y los zapatos de plata del Niño<sup>23</sup> (fig. 6). Por su parte, la escultura de San Crispiniano atesora una extraordinaria calidad en su ejecución, que ha de ser obra de un artífice sevillano de primera fila, activo en la primera mitad del Seiscientos. En su mano izquierda sostiene un libro, presentando mutilados algunos dedos de la diestra. Viste túnica y manto rojos; la primera prenda se presenta abotonada al cuello y ceñida por un fajín azul a la cintura, mientras la segunda cae suelta por la espalda desde el hombro izquierdo. El abigarrado estofado con motivos vegetales ennoblece la presencia del compatrono de los maestros zapateros<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> IBIDEM, pp. 299-300.

<sup>23</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla: una iglesia del siglo XIII en un templo barroco*. Sevilla: Hermandad de la Candelaria de Sevilla, 2008, p. 75.

<sup>24</sup> RODA PEÑA, José. «La primera obra documentada...». *Op. cit.*, p. 300.

### 2.3. Parroquia de San Isidoro

En el tomo primero de la revista religiosa *Sevilla mariana*, publicado en 1881, se llegaba a afirmar que «Mas la mejor de todas las Imágenes, que con el poético título de las Nieves hay en Sevilla, es sin duda la que se venera en su Capilla de la Iglesia Parroquial de San Isidoro, propia de la Hermandad del Santísimo Sacramento. Está sentada en un sillón, con el Niño Jesús en la falda, y llama la atención por su magestad y encantadora hermosura»<sup>25</sup>.

Desde luego, de lo que no cabe duda es del interés histórico, artístico y devocional que encierra esta representación escultórica mariana<sup>26</sup>, que como cotitular de la Hermandad Sacramental de la parroquia de San Isidoro —cuya primera Regla se aprobó en 1536 por la autoridad eclesiástica<sup>27</sup>—, se halla entronizada en un amplio camarín que se abre tras el retablo mayor de su capilla del sagrario, levantada entre los años 1705 y 1706, siendo uno de los más bellos, espectaculares y exuberantemente barrocos ejemplos que de esta tipología arquitectónica en madera se conservan en el territorio diocesano hispalense<sup>28</sup>. Respecto a la mencionada ensambladura (ca. 1706-1708), bastará recordar que su traza y construcción se debieron al entallador zamorano Jerónimo Balbás, con la intervención de Pedro Duque Cornejo en buena parte de su programa escultórico, para comprender su relevancia en el panorama retablistico sevillano de comienzos del siglo XVIII<sup>29</sup> (fig. 7).

Estamos, una vez más, ante una efigie de vestir en actitud mayestática y sedente, que solo tiene esculpidos el rostro y las manos, sujetando en el centro

<sup>25</sup> *Sevilla mariana*. Sevilla: Imprenta y Librería del Salvador, 1881, v. I, p. 114.

<sup>26</sup> GONZÁLEZ ISIDORO, José. «Noticias histórico-artísticas sobre la imagen de Nuestra Señora de las Nieves, titular de la Sacramental de San Isidoro». *Tabor y Calvario*, n. 14 (diciembre, 1990), pp. 16-19; GÁMEZ MARTÍN, José. «María Santísima de las Nieves: el fervor a la Purísima en la historia y en el arte de la Hermandad Sacramental y de Ánimas Benditas de Señor San Isidoro». *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 562 (diciembre, 2005), pp. 884-887.

<sup>27</sup> RODA PEÑA, José. «La primitiva Regla de la Hermandad Sacramental de San Isidoro de Sevilla y sus posteriores adiciones». En: José Roda Peña (dir.). *XI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2010, pp. 245-279.

<sup>28</sup> RODA PEÑA, José. *Hermandades sacramentales de Sevilla: una aproximación a su estudio*. Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad y Guadalquivir Ediciones, 1996, pp. 139-143.

<sup>29</sup> La atribución a Balbás y Duque, formulada por ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, TOVAR DE TERESA, Guillermo. «Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo de Balbás en España y México». *Atrio* (Universidad Pablo de Olavide), n. 3 (1991), p. 85, fue ratificada documentalmente, en el caso de Balbás, por ÁLVAREZ CASADO, Manuel. «Noticias en torno a Gerónimo Balbás y Cayetano de Acosta en la Sacramental de San Isidoro». *Archivo hispalense*, n. 250 (1999), pp. 243-245. El mejor estudio de este retablo se debe a HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001, pp. 341-344.





Fig. 7. Jerónimo Balbás y Pedro Duque Cornejo. *Retablo de la capilla sacramental*, ca. 1706-1708. Parroquia de San Isidoro, Sevilla



Fig. 8. La Virgen de las Nieves en su paso de tumbilla durante la procesión del Corpus Christi de la parroquia sevillana de San Isidoro

de su regazo al Niño Jesús, que nos bendice con la diestra y sujeta en la izquierda la esfera del mundo coronada por la cruz. Se trata, evidentemente, incluso en su indumentaria y atributos iconográficos, de una reinterpretación en clave protobarroca de la patrona de Sevilla, la Virgen de los Reyes, una imagen gótica de mediados del siglo XIII, que también sirvió de modelo para otras versiones renacentistas, como las veneradas en la iglesia colegial del Divino Salvador —bajo el título de *las Aguas*—, en el convento de San Clemente y en la parroquia de San Ildefonso, estas dos últimas respetando la prístina advocación de *los Reyes*.

Por las diversas intervenciones que ha sufrido a lo largo del tiempo, se antoja verdaderamente difícil catalogar y fechar con cierta precisión la hechura de este simulacro de la Virgen de las Nieves, aunque su Niño Jesús nos parece con claridad de comienzos del siglo XVII. Está documentado que en 1783 se pagaron al escultor José Tiburcio González ciento ochenta y dos reales y ocho maravedíes por una «composición» o restauración de la mascarilla mariana, mientras que al pintor Francisco José de Morales le fueron abonados cien reales por volverla a policromar, así como sus manos<sup>30</sup> (fig. 8).

<sup>30</sup> ÁLVAREZ CASADO, Manuel. *La Hermandad Sacramental de San Isidoro de Sevilla: 475 años de historia y arte*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla-Distrito del Casco Antiguo, 2001, s. p.

La Virgen de las Nieves participa desde el año 2007, como también lo hizo en tiempos pretéritos, en la procesión eucarística organizada por la Hermandad Sacramental de San Isidoro, fusionada en 1975 con la cofradía de penitencia de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas y Nuestra Señora de Loreto, que durante estos últimos lustros se celebra en la mañana del domingo de la festividad del Corpus Christi, saliendo en su paso de palio de tumbilla, sustentado por cuatro robustos varales de metal cincelado y plateado<sup>31</sup>.

### 3. EL ALJARAFE

#### 3.1. *Benacazón*

Según documentación consultada por el historiador Antonio Herrera García en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, la parroquia de Benacazón se hallaba en 1578 bajo la advocación de *Santa María la Blanca*, y en 1661 ya se invocaba a la Virgen como patrona del lugar, según figura en las anotaciones marginales que dejó escritas el entonces párroco Agustín de Carvajal y Mendoza en el *Libro 5º de bautismos*<sup>32</sup>. Su fama de imagen milagrosa se incrementó notablemente durante el primer tercio del XIX, pues a su intercesión se atribuye el hecho de que ningún benacazonero se viera afectado por las sucesivas epidemias de peste que azotaron la capital hispalense durante los años 1800, 1819 y 1833 (fig. 9). Desde 1997, la Virgen de las Nieves —título que terminaría por imponerse— es alcaldesa honoraria perpetua de esta localidad del Aljarafe sevillano, honor que se vio refrendado en ese mismo año con la concesión de la medalla de oro de la corporación municipal, y ampliado en 2007 con la entrega de las llaves de la villa.

Las multitudinarias procesiones del 5 y 6 de agosto constituyen el epicentro de las fiestas patronales que se celebran en su honor durante la primera semana del mismo mes. Para tributarle el culto debido, está aprobada la Asociación de Fieles de Nuestra Señora de las Nieves —presidida por el cura párroco— que organiza, por ejemplo, una ronda popular de cantes por las calles del municipio el 31 de julio, el pregón o exaltación de dichas fiestas —que en 2020 ha alcanzado su XII edición— al día siguiente, la misa de jó-

<sup>31</sup> IBIDEM. Esta imagen de la Virgen de las Nieves llegó a poseer uno de los palios más antiguos de Sevilla, con sus bambalinas y techo bordados en 1600 por Francisco Tello, y con unos varales de plata labrados en 1610 por el platero de mazonería Miguel Sánchez. En el paso actual, la orfebrería es de los hermanos Delgado López y los bordados de los faldones de Jesús Rosado Borja.

<sup>32</sup> HERRERA GARCÍA, Antonio. *Historia de la villa de Benacazón y noticias de los antiguos lugares de Castilleja de Talara, Gelo de Cabildo y Torre de Guadimar*. Benacazón: Ayuntamiento de Benacazón, 2005, p. 135.



Fig. 9. José Braulio Amat.  
*Grabado de la Virgen de las  
Nieves de Benacazón, ca. 1800.*  
Colección Antonio Correa,  
Calcografía Nacional, Madrid



Fig. 10. La Virgen de las Nieves, patrona de Benacazón, en una de sus multitudinarias salidas procesionales del mes de agosto

venes el 3 de agosto y un rosario público en la noche del 4 de agosto, presidido por el simpecado de la Virgen (fig. 10).

Queda constancia fehaciente de la existencia de una efigie «de Nuestra Señora de bulto» presidiendo desde el último cuarto del siglo XVI el altar mayor de la parroquia<sup>33</sup>, pero no puede aseverarse con rotundidad si es la que ha subsistido hasta el momento presente, transformada en imagen de candelero para vestir en época barroca, o si aquella talla manierista fue sustituida por la actual, que sigue ocupando la hornacina principal del retablo mayor del templo. En cualquier caso, parece que la morfología de su rostro, según se evidencia por los testimonios gráficos conservados, sufrió una visible transformación en la primera mitad del siglo XX, adquiriendo su aspecto castizo. Nuevas intervenciones se sumaron en época más reciente, como la de Francisco Peláez del Espino o la última de todas, verificada por Luis Álvarez Duarte entre septiembre de 2006 y marzo de 2007. Respecto al Niño Jesús que porta la Virgen en su brazo izquierdo, sí que parece indudable su factura dieciochesca, habiéndose restaurado a finales de 2016, cuando se recuperó su policromía original. Como es habitual, la imagen mariana blande en la mano derecha el cetro real, que forma parte de un extenso y rico ajuar de platería, joyas y bordados. Entre estos últimos, destacaremos los dos mantos de salida: el azul, que se vincula con el obrador sevillano de Juan Bautista Gimeno en la década de 1920, y el rojo, probablemente confeccionado en el taller de la bordadora sevillana Patrocinio López, a finales del siglo XIX. Su paso procesional, íntegramente de orfebrería, es llevado a hombros por treinta y seis costaleros.

### 3.2. *Bormujos*

La Hermandad de Nuestra Señora de las Nieves y Santo Domingo de Silos, establecida canónicamente en la parroquia de La Encarnación de Bormujos, celebra, al comenzar el mes de agosto de cada año, un solemne triduo en honor de su sagrada titular, precedido por un rosario vespertino el día 31 de julio, que recorre las calles de este pueblo aljarafeño bajo la presidencia de su bendito simpecado<sup>34</sup>, acompañado por el coro parroquial que canta los misterios gloriosos. En este caso, la salida procesional, recuperada en 2013 después de prácticamente medio siglo sin hacerla, se produce en la noche del 4 de agosto, mientras que a la mañana siguiente, festividad de la Virgen de las Nieves, tiene lugar la función principal y el solemne besamanos de la sagrada imagen (fig. 11).

<sup>33</sup> IBIDEM, p. 114.

<sup>34</sup> Sus bordados fueron restaurados y pasados a nuevo tisú de plata por José Antonio Grande de León en 2017.

La Virgen de las Nieves de Bormujos recibe culto en un retablo neoclásico emplazado en la nave de la Epístola de la iglesia parroquial de La Encarnación. La efigie mariana, de candelero para vestir y de tamaño algo inferior al natural, parece creación de finales del siglo XVIII o de comienzos del XIX, obra de un anónimo imaginero sevillano de modesto talento creativo. Su cabeza descansa sobre un cuello muy esbelto y su rostro, como suele ser convencional en este tipo de imágenes letíficas, destaca por sus grandes ojos, que irradian una tierna mirada, en perfecta comunión con la dulce sonrisa que dibujan sus labios cerrados. Siguiendo también una iconografía harto repetida entre las Vírgenes de gloria, sostiene al pequeño Infante en su mano izquierda, llevando el cetro en la contraria, al tiempo que un amplio rosario sirve para enlazar ambas figuras. Las coronas de la Virgen y el Niño, y la ráfaga y media luna de la imagen mariana completan los atributos de orfebrería.

En relación al paso procesional, sus respiraderos y candelabros de guardabrisas se encuentran en proceso de terminación, estando concluida ya su peana, que es obra del tallista José Manuel Rodríguez Melo y del taller de artesanía Hermanos González en lo referente a su dorado y marmolizado. Nuestra Señora de las Nieves luce en su salida agostea un espléndido manto, bordado en oro sobre terciopelo verde en el prestigioso taller sevillano que estuvo regentado por Esperanza Elena Caro (fig. 12).

### 3.3. Olivares

El segundo conde de Olivares, Enrique de Guzmán y Ribera, estando al frente de la embajada de España en Roma, consiguió del papa Gregorio XIII, en 1590, el permiso para fundar una capilla en Olivares bajo la advocación de *Santa María de las Nieves*, con el fin primordial de que sirviera como lugar de enterramiento familiar. Años después, su hijo el conde-duque de Olivares, Gaspar de Guzmán y Pimentel, logró que se elevara al rango de colegiata mediante bula expedida el 1 de marzo de 1623 por el pontífice Urbano VIII, quedando agregada a la basílica de Santa María la Mayor de Roma, con todas sus gracias, privilegios e indulgencias, al tiempo que exenta de la jurisdicción ordinaria, pues esta recaería en un abad mayor mitrado y en un cabildo compuesto por cuatro dignidades, ocho canónigos, doce racioneros, doce capellanes y varios ministros subalternos, rigiéndose todo el gobierno, administración y funcionamiento de la institución por unos estatutos que fueron elaborados por el propio conde-duque y ratificados por la Santa Sede. En estas constituciones ya se especificaba que el altar principal de la iglesia estaría presidido por una imagen de la Virgen de las Nieves<sup>35</sup> (fig. 13).

<sup>35</sup> «La imagen de María Santísima de las Nieves, titular y patrona de la iglesia de la villa de Olivares». En: *Sevilla mariana*. Sevilla: Imprenta y Librería del Salvador, 1881, v. I, pp. 90-95;



Fig. 11. Besamanos de la Virgen de las Nieves de Bormujos, que se celebra cada 5 de agosto con motivo de su festividad



Fig. 12. La Virgen de las Nieves, entronizada en su paso procesional dentro de la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación de Bormujos



Fig. 13. Interior de la colegiata, hoy iglesia parroquial, de Nuestra Señora de las Nieves de Olivares

El retablo mayor que ocupa el testero del amplio presbiterio fue construido en 1697 por los ensambladores José Guisado y José de Escobar, ocupándose del programa escultórico Matías de Brunenque y su esposa María Josefa Roldán, teniendo la entalladura un coste de cuatro mil doscientos reales. Los mismos artistas procedieron a modificarlo en ciertos aspectos en 1700, cuando también se concertó su dorado con Miguel de Parrilla y sus hijos Pedro y Manuel, quienes terminarían cobrando por su labor once mil novecientos ochenta y cuatro reales<sup>36</sup>. En su cuerpo principal, cuatro columnas salomónicas escoltan el camarín central donde se cobija la imagen de la titular del templo, la Virgen de las Nieves.

Se trata de un notable grupo escultórico de talla completa, fechado en 1697, que es obra conjunta del aludido matrimonio formado por Matías de Brunenque (ca. 1652-ca. 1715) y María Josefa Roldán (1654-ca. 1716), hija, esta última, del célebre escultor Pedro Roldán (1624-1699). Por su quehacer se les abonó la suma de mil doscientos cincuenta reales<sup>37</sup>. A la Virgen se la ha representado sedente, mirando sonriente y un tanto envarada hacia el frente, mientras que el Niño Jesús, que se sienta sobre su brazo derecho, parece reclamar su atención, vuelto hacia ella. Las plantas marianas reposan sobre una esbelta peana de nubes, desde donde contemplan a la madre y al hijo cinco ángeles de cuerpo entero y en pie, en poses admirativas y de profunda emoción en sus semblantes. Los pliegues indumentarios, especialmente el vuelo ondulante del manto que rodea el costado izquierdo de la efigie mariana, imprimen cierta dinamicidad a un conjunto al que, a pesar de cierta rigidez compositiva, no puede negársele el impacto de su elegancia y porte monumental.

Como atributos argénteos, la Virgen y el Niño lucen sendas coronas de plata sobre sus sienes, más una media luna con estrellas en sus puntas a los pies de la Señora y un cetro que el pequeño Jesús lleva en su mano derecha. Sabemos que la escultura fue restaurada y modificada por el escultor Ángel Iglesias en 1798, debiendo revestir una cierta significación a tenor de su elevado importe. Ya en 1996 volvió a ser intervenida por parte de la licenciada en Bellas Artes (especialidad en Conservación y Restauración de Bienes Culturales) María José Parrado Ramírez, quien siguiendo unos rigurosos criterios científicos pudo recuperar en buena medida los valores plásticos y cromáticos originales de la obra<sup>38</sup> (fig. 14).

---

AMORES MARTÍNEZ, Francisco. *La Colegiata de Olivares*. Sevilla: Diputación Provincial, 2001, pp. 11-16. En 1852 se decretó la extinción de la colegiata y a partir de 1874 pasó a convertirse en parroquia dependiente del arzobispado sevillano (p. 21).

<sup>36</sup> AMORES MARTÍNEZ, Francisco. *La Colegiata de Olivares*. *Op. cit.*, pp. 39-41.

<sup>37</sup> ÍBIDEM, p. 42; RODA PEÑA, José. *Pedro Roldán, escultor (1624-1699)*. Madrid: Arco Libros, 2012, p. 183.

<sup>38</sup> AMORES MARTÍNEZ, Francisco. *Santa María de las Nieves: patrona de la villa de Olivares: estudio histórico-artístico*. Olivares: Ayuntamiento de Olivares, 2005.



Fig. 14. María Josefa Roldán y Matías de Brunenque. *Virgen de las Nieves*, 1697. Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves, Olivares



Fig. 15. Gabriel Astorga. *Nuestra Señora de las Nieves*, 1864. Parroquia de Santa María la Blanca, Los Palacios y Villafranca

La Virgen de las Nieves, que es la patrona de Olivares, salió en procesión extraordinaria en 2015 con motivo del 425º aniversario de su advocación en la villa ducal. Hasta entonces, que se tenga constancia documental, solo lo había hecho en cinco ocasiones anteriores, pero a partir de 2018 se tomó la decisión por parte del cura párroco de que procesionara anualmente, cada 5 de agosto. Con carácter previo, a finales de julio, se organiza el besamanos de la sagrada imagen y la presentación a la Virgen de los niños nacidos durante el último año, actos a los que sigue la celebración de una solemne novena, que termina con el rosario público del 4 de agosto y la función principal en la mañana de la festividad del día 5.

### 3.4. *Villanueva del Ariscal*

La iglesia parroquial de Villanueva del Ariscal está consagrada a Nuestra Señora de las Nieves. Su construcción, promovida por el cardenal Francisco Javier Delgado y Venegas, que era natural de esta población del Aljarafe, se finalizó en 1777, levantándose sobre los restos del anterior templo mudéjar,



del que permanece el cubo de la torre hasta el cuerpo de campanas<sup>39</sup>. Del segundo tercio del siglo XVII nos parece la imagen de la Virgen titular del templo<sup>40</sup>, coetánea, por consiguiente, a la arquitectura en madera del retablo mayor, en cuya hornacina central del primer cuerpo se encuentra entronizada. Es una escultura de talla completa y tamaño natural, con el dorso plano, pues no se concibió con una funcionalidad procesional. Aparece erguida, reposando sobre una peana en la que despuntan las cabezas aladas de tres ángeles. Se muestra, como es lo habitual, coronada con una presea metálica, al igual que el Niño Jesús, que descansa sobre su brazo izquierdo, al tiempo que sujeta el cetro en la mano derecha. El manto, que cruza en diagonal ascendente por el frente de la figura mariana, cae con cierto vuelo por el costado izquierdo, contribuyendo a la barroquización de la efigie.

#### 4. EL BAJO GUADALQUIVIR

##### 4.1. *Los Palacios y Villafranca*

Desde tiempo inmemorial, Nuestra Señora de las Nieves es patrona de Los Palacios<sup>41</sup> —cuya unidad política con el municipio de Villafranca se consumó en 1836—, amén de alcaldesa honoraria y perpetua de este pueblo de la comarca del Bajo Guadalquivir, un rango que ostenta desde 1996, cuando también le fue otorgada la medalla de oro de la villa por parte del consistorio. Además, es titular de la parroquia de Santa María la Blanca y de la hermandad instituida en 1956 para formalizar su culto, la cual se fusionó en 1988 con la histórica cofradía sacramental de este templo.

El investigador y archivero municipal de Los Palacios y Villafranca, Julio Mayo Rodríguez, exhumó en 2014 la documentación custodiada en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla que dio con la clave de la verdadera paternidad artística de la Virgen de las Nieves<sup>42</sup>. Para ello debemos re-

<sup>39</sup> HERRERA GARCÍA, Antonio. «Un señorío santiaguista en la Edad Media: Villanueva del Ariscal». *Estudios de historia y arqueología medievales* (Universidad de Cádiz), ns. 5-6 (1985-1986), p. 108.

<sup>40</sup> Hasta ahora, la historiografía la venía fechando en pleno siglo XVIII; consúltense: AA. VV. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1981, p. 316; AA. VV. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982, v. I, p. 616.

<sup>41</sup> El concejo municipal de Los Palacios ya la invocaba como patrona en 1653, como lo revela la información descubierta por MAYO RODRÍGUEZ, Julio. «Un documento antiguo sobre el patronazgo de Las Nieves de Los Palacios». *Abc* (Sevilla, 5 de agosto de 2016), p. 28.

<sup>42</sup> MAYO RODRÍGUEZ, Julio. «Una nueva obra documentada de Gabriel de Astorga: Nuestra Señora de las Nieves de Los Palacios (1864)». *Abc* (Sevilla, 5 de agosto de 2014), p. 26.

montarnos al 19 de abril de 1864, cuando el cardenal arzobispo de Sevilla D. Luis de la Lastra y Cuesta autorizó al entonces párroco de Los Palacios, Juan García Criado, para que pudiese trasladar a la capital hispalense la imagen de la patrona, con objeto de subsanar los graves deterioros que presentaban su rostro y manos. Se trataba de una efigie de venerable antigüedad, quizás gótica, y de talla completa, aunque al menos desde 1530 se sabe sobrevestida. El taller elegido para su restauración fue el del escultor Gabriel Astorga (1805-1884), hijo del renombrado imaginero de Archidona Juan de Astorga (1777-1849). Sin embargo, lo cierto es que Gabriel terminó por esculpir una imagen de nueva factura, como lo delata su morfología, tan semejante a la de otras creaciones marianas de carácter letífico salidas de las gubias del mismo artífice, caso de la Virgen de la Esperanza de Hinojos, que es rigurosamente contemporánea de la que nos ocupa. El cambio determinó asimismo la adquisición de nuevas prendas indumentarias, ya que se trata de una imagen de candelero para vestir de tamaño algo superior al académico, y de un completo ajuar de platería, compuesto de corona, cetro y ráfaga<sup>43</sup>. Sin embargo, el Niño Jesús que sostiene la Virgen en su brazo izquierdo sigue siendo el mismo que le donara su camarera María Noguera, en 1809<sup>44</sup>, que a nuestro juicio puede vincularse con el quehacer del escultor Juan Bautista Patrone y Quartín (1749-*ca.* 1832) (fig. 15).

Las fiestas patronales en honor de la Virgen de las Nieves arrancan con el pregón y besamanos que acontecen durante los últimos días del mes de julio. Posteriormente, durante los tres primeros días de agosto, se celebra un triduo en su honor, que precede a la función principal de instituto en la mañana de su festividad litúrgica. Por la noche tiene lugar la procesión por las engalanadas calles del centro. Los respiraderos de su paso son los que pertenecieron antiguamente a la Virgen de Regla, de la Hermandad de los Panaderos de Sevilla.

## 5. LA VEGA DEL GUADALQUIVIR

### 5.1. *La Algaba*

Tras el terremoto de Lisboa de 1755, hubo de ser reconstruido el cuerpo de naves de la parroquia mudéjar de la localidad sevillana de La Algaba, puesta

<sup>43</sup> MAYO RODRÍGUEZ, Julio. «Vestuario y alhajas de la Virgen de las Nieves (2ª mitad del siglo XIX)». *Sacramental de las Nieves* (Hermandad Sacramental de Nuestra Señora de las Nieves, Patrona y Alcaldesa de Los Palacios y Villafranca), n. 11 (2015), pp. 7-9. La Virgen estrenó en 2018 una nueva ráfaga en plata de ley, decorada con rocallas, obra del orfebre sevillano Joaquín Ossorio.

<sup>44</sup> MAYO RODRÍGUEZ, Julio. «Las Nieves y el lienzo de Pablo Legot». *Abc* (Sevilla, 5 de agosto de 2019).



Fig. 16. José Fernando de Medinilla y Bartolomé García de Santiago. *Retablo mayor*, 1725-1734. Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves, La Algaba



Fig. 17. Anónimo sevillano. *Virgen de las Nieves*, siglo XVIII. Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves, La Algaba

bajo la advocación de *Nuestra Señora de las Nieves*. La Virgen titular es una talla barroca del siglo XVIII que se alberga en el camarín, que prácticamente ocupa toda la calle central del cuerpo principal del retablo mayor, un interesante dispositivo arquitectónico articulado por estípites y realizado conjuntamente entre 1725 y 1734 por José Fernando de Medinilla y Bartolomé García de Santiago, ocupándose el primero de la ensambladura propiamente dicha y el segundo de sus esculturas. Sabemos, además, que en 1792, Francisco de Acosta *el Mozo* se encargó de rehacer el ático del retablo, debido a su maltricho estado de conservación<sup>45</sup> (fig. 16).

Sobre esta Virgen de las Nieves nos brinda un testimonio muy interesante el presbítero Manuel Serrano Ortega en 1911, al afirmar que la imagen, aunque era de talla completa, se presentaba en aquellos momentos «revestida y muy

<sup>45</sup> HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. *El retablo sevillano... Op. cit.*, p. 302; SILVA FERNÁNDEZ, Juan Antonio. *La familia García de Santiago: una saga de imagineros y arquitectos de retablos en la Sevilla del Siglo de las Luces*. Sevilla: Diputación Provincial, 2012, pp. 53-62 y 180-181.

repintado su rostro y manos, copia fiel de la que se veneró en la al-jamia de Santa María la Blanca de Sevilla»<sup>46</sup> —la que fue sustituida en 1864 por la efigie actual, como ya señalamos en su momento—. La imagen de la Virgen de las Nieves (145 cm) se nos muestra sentada sobre un elegante sillón decimonónico de diseño neoclásico, sosteniendo al Niño Jesús, también sedente, sobre su rodilla izquierda. Esta última aparece más elevada que su contraria, lo que permite crear una diagonal compositiva entre ambas piernas, especialmente visible a través del manto, que asciende por delante de la figura mariana, cuyas plantas reposan sobre una peana de la que sobresalen dos cabezas aladas de ángeles de rotunda plasticidad. El pequeño infante hace gala de una grácil y dinámica postura que compagina con el gesto de bendecir con la diestra y sostener la bola fajada del mundo en la contraria. Nuestra Señora presenta como atributos propios de su realeza la corona y el cetro. El grupo escultórico fue restaurado en 2007 por José Manuel Salgueiro Morato, descubriéndose entonces que la policromía de los ropajes de la Virgen y el Niño era fruto de un repinte, a nuestro juicio de comienzos del siglo XIX, muy probablemente coetáneo a la confección del sillón que les sirve de escabel (fig. 17).

## 5.2. La Rinconada

La parroquia de La Rinconada está consagrada a Nuestra Señora de las Nieves. Siendo la que otorga su denominación al templo, la Virgen de esta advocación preside, como es de rigor, su retablo mayor, concertado por el ensamblador sevillano Antonio José de Carvajal el 10 de julio de 1717, ascendiendo su importe a nueve mil quinientos reales. En dicha cantidad se sumaba el coste de sus esculturas, incluyendo, como se manifiesta expresamente en el documento contractual, la de la «Ymagen titular»<sup>47</sup> (fig. 18). No es fácil asegurar con plena convicción que le pertenezca la paternidad artística de esta Virgen de las Nieves, aunque es verdad que en ocasiones suscribió escrituras en calidad de «maestro escultor» o «maestro arquitecto y escultor», además de como ensamblador o entallador. No puede desecharse, por consiguiente, tal posibilidad, como tampoco la de que pudiese haber subrogado en un escultor de indiscutible crédito la ejecución de esta efigie como principal icono devocional del retablo.

<sup>46</sup> SERRANO ORTEGA, Manuel. *Guía de los monumentos históricos y artísticos de los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Establecimiento Tipográfico de Francisco de P. Díaz, 1911, p. 37.

<sup>47</sup> CARO QUESADA, María Josefa Salud. *Noticias de escultura (1700-1720)*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1992, pp. 69-72 y 268; HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. «La Rinconada: iglesia de Nuestra Señora de las Nieves: retablo mayor». En: Fátima Halcón, Francisco Herrera y Álvaro Recio. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Fundación El Monte, 2000, pp. 512-513; HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. *El retablo sevillano... Op. cit.*, p. 296.



Fig. 18. Antonio José de Carvajal. *Retablo mayor*, 1717. Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves, La Rinconada



Fig. 19. Anónimo sevillano. *Virgen de las Nieves*, 1717. Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves, La Rinconada

Lo cierto es que estamos ante una interesante escultura de talla completa y tamaño natural, con la Virgen representada en pie, llevando al Niño Jesús sujeto en el brazo izquierdo. Su autor ha sabido dinamizar la composición de la figura mariana, caracterizada por su estilizado canon de proporciones anatómicas. En efecto, a partir de la base clásica que impone su actitud en *contrapposto*, dicho movimiento se traduce a través de los sincopados giros y flexiones de las extremidades corporales y, sobre todo, del drapeado de los ropajes que la envuelven, presentándose aquellos ricamente policromados y decorados con labores de estofa (fig. 19).

## 6. LA CAMPIÑA

### 6.1. *Fuentes de Andalucía*

La Virgen de las Nieves, titular de la parroquia de Santa María la Blanca, en Fuentes de Andalucía, es una escultura de talla completa y tamaño académico (125 cm) que, con fundamentos técnicos y estilísticos, fue atribuida por el pro-

fesor Hernández Díaz al círculo de Jerónimo Hernández (1540-1586), en la década de 1580; aquel mismo autor advertía de la existencia de un inoportuno complemento de telas encoladas a la altura del cuello de la imagen<sup>48</sup>. La rotunda y solemne monumentalidad de la compacta figura mariana, versión sacralizada de una matrona romana de belleza clásica, nos da la clave de su estética romanista, como también la zigzagueante postura adoptada por el Niño Jesús en brazos de su madre, al tiempo que nos bendice y sujeta en la mano izquierda la esfera del orbe. La actual policromía que exhibe la efigie procede de la restauración a la que fue sometida en 1834, según testimonio existente en el archivo parroquial<sup>49</sup>. La efigie recibe culto en la hornacina central del primer cuerpo del retablo mayor, cuya ensambladura fue trazada y construida por José de la Barrera a partir de 1694, corriendo su dorado y policromía a cargo de los hermanos Juan Francisco y Miguel Sánchez en 1728<sup>50</sup> (fig. 20).



Fig. 20. Círculo de Jerónimo Hernández. *Virgen de las Nieves*, década de 1580. Parroquia de Santa María la Blanca, Fuentes de Andalucía

<sup>48</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1955, v. IV, pp. 124 y 146.

<sup>49</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando. «Virgen de las Nieves: fuentes de Andalucía». *Iglesia en Sevilla* (Archidiócesis de Sevilla), n. 123 (2017), p. 16.

<sup>50</sup> QUILES GARCÍA, Fernando, OLLERO LOBATO, Francisco. «La parroquia de Santa María de las Nieves de Fuentes de Andalucía: notas sobre su construcción y bienes muebles». *Archivo hispalense*, n. 238 (1995), pp. 105-127.

En la tarde del 5 de agosto, con motivo de su festividad, se celebra una solemne eucaristía donde se recrea la simbólica nevada sobre el monte Esquilino de Roma con una lluvia de jazmines.

## 7. LA SIERRA NORTE

### 7.1. Alanís

La Virgen de las Nieves que preside el retablo mayor de la homónima parroquia de Alanís es una réplica contemporánea de la talla tardogótica de bulto redondo que fue destrozada durante el asalto sufrido por el templo en 1936<sup>51</sup>. La ejecución de aquella escultura, lamentablemente desaparecida, puede considerarse coetánea a la del propio retablo, que se consagró en 1508. Por fortuna, este último y la formidable serie de tablas pictóricas que contiene pudieron restaurarse de los daños sufridos entre 1966 y 1973, y está con justicia considerado uno de los conjuntos retablisticos más notables de su tiempo en tierras andaluzas<sup>52</sup> (fig. 21).

La destruida imagen de la Virgen de las Nieves se adscribe, por fundamentadas razones de orden morfológico e iconográfico, al círculo de Pedro Millán (*ca.* 1450-*ca.* 1508), en el que se integrarían asimismo otras obras de temática mariana, influenciadas por el estilo de aquel maestro pero en ningún caso salidas de su mano, con las que esta de Alanís presentaba congruentes concomitancias, caso de la Virgen con el Niño de la parroquia de Cazalla de la Sierra y la del Socorro de Teba —esta última, sedente—, ambas arrasadas también en las turbulencias de la Guerra Civil<sup>53</sup>.

La Virgen de las Nieves de Alanís se concibió erguida, elegantemente

<sup>51</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio. *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Junta de Cultura Histórica y Tesoro Artístico, 1937, pp. 20-21.

<sup>52</sup> El mejor y más actualizado estudio de este retablo se debe a HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. «Los orígenes de una afortunada creación artística: el retablo gótico en Sevilla». En: Fátima Halcón, Francisco Herrera y Álvaro Recio. *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla: Fundación Cajasol, 2009, pp. 39-40.

<sup>53</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «La Virgen y el Niño de la iglesia de Santa Cruz de Teba y la de las Nieves de la parroquial de Alanís». En: *La Escultura en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1929, v. II. Texto correspondiente a la lámina 144; HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1971, p. 27; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador. *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla: la sillería del coro de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014, p. 286.



Fig. 21. Retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves de Alanís, consagrado en 1508



Fig. 22. Círculo de Pedro Millán. *Virgen de las Nieves* (destruida en 1936), ca. 1508. Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves, Alanís

estilizada, con evidente sentido mayestático y decidida frontalidad. Desde siempre ha llamado la atención la vivacidad y gracejo con que su autor quiso plasmar al Niño Jesús, con sus dos rizos sobre la frente, vestido con una túnica larga sin ceñir, sentado de costado a la diestra de su madre, vuelto hacia el espectador y abiertamente sonriente, mientras se agarraba con la mano derecha a la toca materna<sup>54</sup>. La Virgen, en cambio, presentaba una expresión como más absorta, casi ausente, con el óvalo de su rostro emergiendo de en-

<sup>54</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Iconografía hispalense de la Virgen-Madre en la escultura renacentista*. Sevilla: Diputación Provincial, 1944, p. 9; PÉREZ-EMBID, Florentino. *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, pp. 77-78.



tre las ondas del cabello dispuestas en espiral, bajo la toca que cubría su cabeza; perfectamente consciente de que su papel era potenciar el protagonismo del Niño, cuyo peso sostiene de una manera no demasiado usual, pero con arranque naturalista: con los brazos en bajo, llevados al centro, y las dos manos unidas por las puntas de los dedos. Por su parte, los ropajes, dispuestos en amplios pliegues, fueron repolicromados y estofados en época barroca (fig. 22).

## EL ARMARIO DE LA VIRGEN DE LAS NIEVES: SÍMBOLOS Y RITUALES

### THE VIRGIN OF THE SNOWS' WARDROBE: SYMBOLS AND RITUALS

ELSA LÓPEZ\*

#### RESUMEN

Interpretación del vestuario de Nuestra Señora de las Nieves (La Palma, Canarias) y su empleo como alegoría de la propia efigie mariana. En especial, se tratan cuestiones relativas a la imagen «vestida» y «desnuda» y al significado social de su ropero.

*Palabras clave:* Virgen de las Nieves; simbología; vestidos; ropero mariano; La Palma; Canarias.

#### ABSTRACT

Interpretation of Our Lady of the Snows' costumes (La Palma, Canary Islands) and their use as an allegory of the Marian effigy itself. In particular, it deals with questions relating to the «clothed» and «naked» image and the social meaning of her wardrobe.

*Key words:* Virgin of the Snows; symbolism; dresses; Marian wardrobe; La Palma; Canary Islands.

Hay en el uso de la ropa una clara incidencia cultural. *Lo que nos ponemos, cómo nos lo ponemos y en qué ocasiones* no son más que expresiones de la cultura impuesta en el medio en que vivimos. Cada pueblo muestra a través de la vestimenta lo que piensa y lo que siente. Resulta esclarecedor conocer la ropa típica de un país para entender el valor que da a determinadas cuestiones que son esenciales para él. Si hace frío o calor en el lugar en el que viven, si son de carácter abierto o son poco comunicativos; si en su vestimenta muestran los colores de la naturaleza que les rodea; qué ideas son las que predominan en el grupo según sean los adornos del vestuario e, incluso, qué creencias resultan fundamentales para ellos según muestren las jo-

---

\* Doctora en Filosofía y Letras, sección de Filosofía. Poeta, novelista, ensayista y directora de Ediciones La Palma (Madrid). Correo electrónico: [elsalopez@edicioneslapalma.com](mailto:elsalopez@edicioneslapalma.com).

yas que prenden de su ropa o de su cuerpo. Y así como en los bailes populares vemos una representación de su historia y de su evolución social, así en el vestuario alcanzaremos a descubrir el desarrollo de su forma de entender el territorio y de compartirlo con los demás miembros del grupo. Pueblos guerreros interpretarán danzas guerreras y vestirán como guerreros; pueblos de agricultores interpretarán bailes que representen su manera de cosechar, de labrar la tierra, de conseguir el agua para regar sus siembras vestidos con ropas que imitan las que se usaban tradicionalmente para esos menesteres; pueblos cazadores nos mostrarán su particular manera de hacerlo imitando los movimientos del animal al que van a dar caza y cómo, vestidos para ese ritual, pretenden enseñar a los que acuden a contemplar la danza cuáles son los fines que persiguen. En todos ellos, el acuerdo de los danzarines es mostrar cuál es el pensamiento y las costumbres de la sociedad a la que representan. De ahí la importancia del traje en los estudios etnográficos; de ahí el valor de esos estudios a la hora de querer entender la idiosincrasia de una sociedad, desde las más primitivas a las más sofisticadas.

Cuando se reproducen nuestras creencias, vestimos y adornamos a quienes nos representan con lo mejor que tenemos tanto si se trata de ropas como si se trata de joyas y abalorios. En la religión cristiana así lo hacemos y distinguimos a nuestros santos, vírgenes, ángeles y profetas con la ropa y los símbolos que caracterizan su historia, y si hay cien vírgenes distintas, la representación de esas imágenes será cien veces distinta y no sólo por el color de su piel, la forma de estar representadas, los gestos con que han sido esculpidas las imágenes, o el lugar, situación o ministerio en que han sido dispuestas, sino también por las prendas con las que han sido vestidas. Si nos centramos en su figura, veremos cómo los roperos son distintos y varían notablemente de una región a otra, de un santuario a otro, de una iglesia a otra. Se podría hacer un catálogo de representaciones diferentes, de ofrendas y cultos distintos, no sólo por los nombres con que los mencionan, sino por la manera de estar vestidas a la hora de ser expuestas a la devoción popular.

En el caso de las vírgenes, la religión distingue dos tipos de imágenes sagradas: las que llamamos *imágenes vestidas de gracia*, que son aquellas que fueron vestidas al ser talladas, y las imágenes que los expertos llaman *vestideras*. La Iglesia considera estas últimas como algo perteneciente más al terreno de lo mitológico que de lo religioso dado el comportamiento popular en torno a estas imágenes (con las consecuencias que tales comportamientos provocan). Desde el Vaticano, muchas de las imágenes que se vistieron en el XV y el XVI —no en el barroco, como se cree— se han desvestido. En su mayoría, las imágenes románicas o góticas que estaban vestidas se han desvestido y se han dejado en su talla original, como la *Virgen de Montserrat*, por ejemplo.

La virgen *vestidera* no deja de ser una pirámide sagrada. Unas no tienen manos o disponen de varias parejas de manos articuladas. Hay esculturas que cuentan con vestido propio, cabello propio, etc. También hay figuras de Niños Jesús vestideros. Vestir una virgen exige determinadas formas, determinados comportamientos que son exclusivos de quienes la cuidan y protegen en nombre del pueblo. Vestir o desvestir una imagen requiere ciertos compromisos adquiridos por muy pocas personas. Es por esa razón por lo que supone un sacrilegio hacerlo fuera de unas convenciones establecidas por los regidores de esa imagen. ¿Por qué implica un sacrilegio desvestir una imagen religiosa, concretamente una representación de la Virgen María, que ha sido revestida una y otra vez con toda suerte de ropajes? La respuesta es sencilla: porque la despojas de los símbolos que el pueblo ha colocado sobre ella dándole un determinado valor. Todo esto nos lleva a una consideración fundamental: vestirla es un ritual de consagración y respeto, desnudarla se criminaliza.

En el año 1980 se estrenó en Alicante la película española *Rocío*, un documental crítico sobre la gran catarsis andaluza y pintoresca que significa la festividad del Rocío. La película gana el primer premio en el Festival de Sevilla. José María Reales Cala provoca acta notarial y prohíbe la película en su demarcación. El Juzgado de Sevilla prohíbe la película en toda España por injurias a la religión católica e injurias, asimismo, a la memoria de Reales Carrasco, padre del demandante. El 29 de abril de 1981 se levanta la prohibición que pesaba sobre el filme, excepto para Sevilla, Cádiz y Huelva. Hubo tres procesados: Fernando Ruiz, director, Ana Vila, guionista, y Gómez Clavijo. En junio de 1982 se estrena la película en Málaga, Valencia y Madrid. La película vuelve a ser prohibida en todo el territorio nacional. El 15 de ese mismo mes se celebra el juicio contra los tres procesados. El cámara es Víctor Esteveo y el músico, Salvador Tavora.

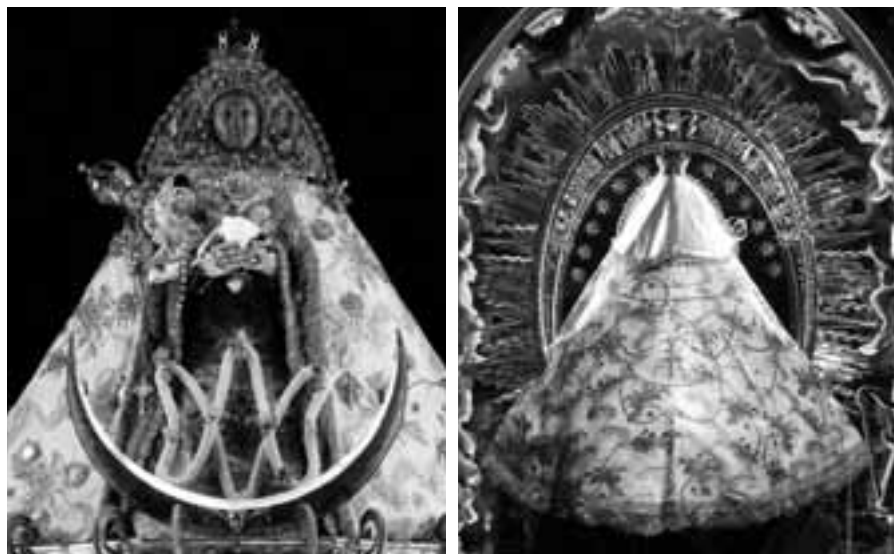
El antropólogo Isidoro Moreno Navarro, catedrático en Antropología Social y Cultural en la Universidad de Sevilla y fundador de la disciplina en esa institución, aparece en el documental explicando razones y comportamientos relacionados con la imagen de la Virgen del Rocío y las cuestiones que hay debajo de una muestra de fervor religioso mariano como el presentado en la película, desde culturales a comportamientos sociales, estructuras de poder y determinados rituales que acompañan esos comportamientos. La película hizo sangre en aquellos momentos. La opinión pública se decantó por la Virgen del Rocío, y los directores, guionistas y comentaristas fueron moralmente clasificados como *blasfemos*. ¿Por qué? ¿Porque se pusiera en duda la bondad política de quienes aparecían en el documental? No. ¿Porque se hablaba de la miseria, de la explotación de los agricultores y obreros andaluces? No. El escándalo se produjo porque a la imagen se la había «desnudado» delante de las cámaras y la escena fue calificada de *sacrílega*. Realmente la escena es

brutal. A la virgen se la va desnudando en un primer plano y se ven los trozos de madera arrancados de la escultura (Niño Jesús incluido) para poder adaptarle ropajes, capas, miriñaques, mantillas y adornos de pedrería.

En 1982 Francisco Umbral escribe un artículo que apareció en la edición impresa de *El país* (miércoles, 2 de junio). Se titula «El Rocío» y en él dice:

Entre Huelva, Sevilla y Cádiz hay una ermita. Es el punto de referencia del Rocío, adonde nos mandaban a los reporteros audaces de los sesenta a dormir en las marismas y escribir una prosa con faralaes. Era todo el desmadre informativo del régimen (que aquello sí que era un régimen), cuidando de no sacar pobres, o sólo pobres felices. El antropólogo Isidoro Moreno considera que el Pentecostés del Rocío es un ritual de rebelión. Pero ha sido folclorizado. Francisco Gil Delgado, canónigo de Sevilla, lo tiene claro: «La mística del Rocío es la búsqueda de la felicidad». Y Encarnita Bejarano, beneficiaria de un milagro de la Virgen del Rocío: «Sí, hija, yo soy la Virgen del Rocío y vengo a ponerte bien» [...]. La Virgen bajo palio y el pueblo bajo el palio inmenso e inclemente del sol. ¡Cómo bracean las jaquitas!... El Rocío es una religiosidad drapada de paganismo, como en García Lorca. El costumbrismo vale como expresión o denuncia (no como coartada encubridora) de la realidad de un pueblo.

El vestir una virgen influye en la devoción que se siente por ella. Las imágenes viven del cuidado que se tiene con ellas, por lo que hay que darles vestidos, espacios, luces y cera. Es una forma de socializar la imagen. Ellas dan gracia y dones. Si dejas de asistirlas y darles esos cuidados, las imágenes se duermen y dejan de hacer milagros. De la misma manera que un niño proyecta en sus muñecos sus deseos, sus sueños y sus afectos durante un largo periodo de tiempo, lo que le ayuda a no tener miedo y a dormir tranquilo aferrado a ellos (si dejara de hacerlo y los abandonara, ya no serían nada, no significarían nada por sí solos, y dejarían de existir), así la sociedad se aferra a las imágenes de santos y de vírgenes para proyectar sobre ellas sus valores y sus creencias. Las cuidará, las adornará y las valorará en la medida en la que necesite de ellas y de los favores que ellas le puedan proporcionar. Vestir una imagen, adornarla con ropas, prendas y joyas no deja de ser un acto de idolatría semejante a la adoración de los ídolos romanos, pequeñas figuras de materiales distintos que adornaban un determinado lugar de la casa, y allí se les rogaba, se les pedían favores y se les oraba. En la mayoría de los casos, una vez que la imagen ha sido entronizada en su santuario, la escultura comienza a ser ritualizada desde diversos ángulos. La Iglesia confía en su aparición benefactora y el pueblo espera de ella milagros de índole diversa, y esas dos actitudes requieren de una vistosidad y de una presencia digna de tales méritos; *ergo*, la imagen debe vestirse como requiere su categoría y como los dos estamentos mencionados, Iglesia y devotos de la imagen, prescriben. En resumen: hay que adornarla con telas y ropajes dignos de una reina.



Virgen de las Nieves. La Palma

La ropa confiere a la imagen determinada categoría y esas categorías son las que vamos a repasar. Los trajes de las vírgenes conforman un ajuar que posee su propia simbología, sus propios rituales de espacio y tiempo. El cómo y el cuándo son la clave. Lo saben las camareras que se encargan de vestir a las imágenes en iglesias y conventos. Lo saben los camareros (los menos) que hacen lo propio. Colores de vida y de muerte, amor, alegría, esperanza, humanidad, dolor, son los que corresponden a las telas con las que se confeccionan sus vestidos. Ellas visten de negro cuando el luto se requiera, de verde cuando haya esperanza y vida alrededor; de rojo cuando la fuerza de la vida renazca por las venas de los mortales y ellas lo celebren; de blanco cuando sean fiestas de luz; de blanco y oro cuando sean fiestas solemnes y de alegría; de morado en la tristeza; de rojo brillante en las manifestaciones de poder y grandeza; de rosas, azules, turquesas, verde pálido, verdes brillantes, etc., según sea la ceremonia conmemorativa. Lo mismo se hará con el Niño Jesús, vistiéndolo de acuerdo con la ropa de la madre, acompañándola así en las ceremonias y manifestando los mismos estados de ánimo del pueblo que lo custodia en esas celebraciones de dolor o de alegría.

En la isla de La Palma, a pesar de ser un territorio tan pequeño, tenemos imágenes distintas con distintas advocaciones que presiden las iglesias de las diferentes localidades. La patrona, sin duda, de la isla es la Virgen de las Nieves, expuesta para su devoción y reconocimiento en el santuario de su mismo

nombre. Allí está Ella; allí la vemos y allí la contemplamos en todo su esplendor. La Virgen de las Nieves pertenece al primer grupo del que hemos hablado más arriba. Es una imagen vestida de gracia, aunque luego haya sido revestida con ropas y joyas sobrepuestas a la talla natural, una talla vestida con manto que la envuelve y recoge en sí misma dando a la figura una composición de recato y gracia que le confiere el encanto de la naturalidad en el gesto y la vestimenta. Incluso la posición del cuerpo presenta esa delicada inclinación que sólo da la ingenuidad y la inocencia, como no puede ser menos en la representación de una virgen casi niña entregada al amor de un niño que ella protege y cuida del mal del mundo reteniéndolo cerca de su pecho<sup>1</sup>.

Existe un inventario del ropero de la Virgen de las Nieves realizado por Isabel Santos Gómez (restauradora y conservadora de arte y directora del Museo Insular de La Palma) e Isabel Concepción Rodríguez (restauradora y conservadora de arte). El orden de la muestra nos conduce a esa otra clase de ordenación, selección y análisis simbólico que buscamos. A la Virgen de las Nieves la visten siempre igual siguiendo el mismo protocolo desde que empieza a recibir los presentes, y aunque sean diferentes los vestidos, no lo es la manera de ponérselos. De blanco, de verde, de rojo, de morado... Es igual. El ropero de la Virgen es un tesoro no sólo por el valor económico que encierra cada una de esas piezas, sino por el significado de cada una de ellas. Lo que nos dicen y cómo nos lo dicen parece estar representado en cada uno de esos trajes por los colores y las prendas con que se reviste la imagen en días señalados. Formas y colores resultan fundamentales para entender los ritos que acompañan fiestas, aniversarios, procesiones y calendarios.

La Virgen de las Nieves es un caso especial porque se muda tres veces al año y se provee de otro protocolo distinto al de la mayoría de vírgenes

---

<sup>1</sup> Sobre el origen de la imagen y su autor, véase la extensa monografía de: MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *El imaginero Lorenzo Mercadante: estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla canaria de La Palma*. Dibujos a lápiz de Sabina Gau. [Prólogo, Joaquín Yarza Luaces]. La Esperanza (El Rosario, Tenerife): Asphodel, 2009. Sobre el ajuar, consúltense: [PINTO [Y POGGIO] DE CUEVAS, María de las Nieves, CUEVAS CAMACHO, Augusto.] *Al público*. [Santa Cruz de La Palma]: Imp. «Gutenberg», a cargo de Tomás Brito de la Cruz, [1904]; FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto José. *Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves, patrona de la isla de San Miguel de La Palma*. Madrid, etc.: Everest, D. L. 1980, especialmente el epígrafe «Joyero de la Virgen», pp. 40-46; ORTEGA LÓPEZ, María Ángeles. «Los trajes de la Virgen». *La graja: revista cultural palmera*, n. 5 (Bajada de la Virgen, 1990), pp. 23-26; PÉREZ MORERA, Jesús. «Imperial Señora Nuestra: el vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves». 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 General de Ahorros de Canarias, D. L. 2010, pp. 38-73.

vestideras que siguen los rituales festivos. El luto solo lo usa cuando muere el papa. Sus vestidos están colocados en cajones o gavetas y la selección y descripción de los mismos aparecen, cajón por cajón, perfectamente catalogados y descritos. Así, por ejemplo, en el cajón numerado con el *uno*, se han colocado los vestidos que ya no puede usar porque están muy deteriorados. La colocación va desde el fondo del cajón superponiendo las piezas. Está el de la coronación y el de luto. Se relata de qué está compuesto cada traje, qué piezas lo acompañan, cuáles son los elementos y los motivos que los distinguen y la razón de que aparezcan separados por colores. Se dice, por ejemplo: «Basquiña o saya, jubón y mangas largas. No posee manto. Vestido del Niño. Manto (solo queda el manto; no existe nada más de ropa con ese motivo)». En el cajón numerado como *dos* están los vestidos que más utiliza: basquiña, jubón, mangas largas y manto.

Los vestidos del Niño están guardados en el ropero de la Virgen y se relatan con la misma precisión que los de la Virgen. Son piezas de diferentes formas y colores. Se repiten los modelos, unos con manto, otros sin él. En algunos casos, el manto tiene el aspecto inconfundible de una casulla sacerdotal. La ropa del Niño va acompañada de todos los complementos que se requieren para la celebración de algún acto religioso de categoría. De color blanco, de color azul, de color verde con bordados en hilo plateado formando caminos y ramos, de color rojo igualmente bordados con hilos de plata. Y así van apareciendo uno tras otro. A veces son tantos los bordados, que no hay un trozo de tela donde no haya un adorno de flores o pedrería. Incluso tiene su ropa interior como cualquier recién nacido. Hay una caja con canesús de colores suaves. Los canesús del Niño son una filigrana de puntos de cruz, bodoques, realces, lazos y botones bordados. El Niño Jesús tiene baberos, zapatos de seda y raso con lazos sobrepuestos, igualmente bordados y adornados con perlas y pedrería de distinta índole. No podían faltarle los calcetines de colores y botines de seda. Los colores de la ropa del Niño Jesús repiten las características de la ropa de la Virgen e irá siempre acompañando a la madre en colores y grandeza, según la importancia del acto y de la festividad que se celebre. Colores delicados siempre, como corresponde a la ropa de un niño.

Entender la simbología de los colores es tarea de sobra conocida. A cada color corresponde una emoción determinada. Esa emoción se transmite y se socializa. De ahí la reducción que hacemos al contemplarlos. Asociamos los colores a estados de ánimo, a costumbres, a ritos culturales que son, al fin y al cabo, la asociación que hace el ser humano, el ánimo fundamentalmente, con el entorno. Asociaciones precisas de vida o muerte. Cada uno de los colores tiene un sentido concreto en la liturgia que se celebre. Los colores litúrgicos poseen su propio significado y un uso concreto. El blanco es signo



de pureza, de inocencia y de alegría, y se usa en Navidad, Pascua, las solemnidades del Señor y en memoria de los santos que no son mártires. El rojo es símbolo de realeza y de martirio; es el color de la sangre y del fuego del espíritu; por eso se usa en Pentecostés y en las misas del Jueves Santo, Exaltación de la Santa Cruz y cuando se celebra un santo mártir. El morado simboliza el dolor. Es el color usado en Adviento y en Cuaresma y en las misas de difuntos. Azul es el color dedicado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María, el 8 de diciembre. En 1864 la Santa Sede otorgó a todas las iglesias de España (englobando aquí todos los territorios que entonces estaban gobernados por los españoles) el privilegio de usar ornamentos azules en esta solemnidad y en su octava posterior. El verde simboliza la esperanza y la vida. El color rosa se usa muy poco, sólo en el tercer domingo de Adviento, y en el cuarto domingo de Cuaresma, y nos recuerda que la penitencia es preparación para las fiestas que se van a celebrar, Navidad y Pascua. De ahí que este color sea la «mezcla» de color morado y blanco. Hay también un tipo de tela que se usa cuando se quiere dar mayor solemnidad a algunas celebraciones: son las telas confeccionadas con hilos de oro, que se usan en todos los colores excepto en el negro y en el morado por su carácter penitencial y de luto. El color del luto en misas de difuntos es el negro, pero solamente se usa en los lugares donde la tradición de este color esté muy arraigada.

La Virgen de las Nieves, como representación social de nuestras venturas y carencias, hace de su ropero un espejo del nuestro. De lo que tenemos y de lo que carecemos y le pedimos nos otorgue. Describir, pieza a pieza, su ropero es un trabajo extenso y sólo podría hacerse en una monografía expresamente dedicada a ello. Basta con ver sus armarios, la disposición de los distintos vestidos, la catalogación exhaustiva que han hecho las restauradoras y conservadoras encargadas de llevarla a la práctica, para comprender que sólo ellas pueden llevar a cabo una producción como esa, que es más una filigrana que una disertación entre lo emocional y lo antropológico. Como la que he intentado hacer yo en honor de una figura que es más un producto de mi devoción, que de mis deberes de investigadora.

«PRISIONERA DE DIAMANTE, GRILLOS DE  
ESMERALDA TIENE»: NOTAS SOBRE EL PAPEL  
DE LAS JOYAS Y LOS JOYEROS MARIANOS  
EN LA FIESTA BARROCA

«PRISONER OF DIAMOND, HAS EMERALD SHACKLES»:  
NOTES ON THE ROLE OF JEWELRY AND MARIAN  
TREASURES IN THE BAROQUE FESTIVALS

LETIZIA ARBETETA MIRA\*

RESUMEN

Ciñéndonos al protagonismo de las imágenes marianas en la fiesta —entendida ésta en sentido amplio como solemnidad y evento extraordinario—, destacaremos aquí el papel de las joyas y su presencia, que llega a convertirse en toda una geografía de los lazos sentimentales que unen al devoto con cada advocación concreta.

*Palabras clave:* máscaras; procesiones; traslado; bajada; carros triunfales; alegorías; joyería hispánica; tesoros marianos; Virgen de la Fuencisla (Segovia); Virgen del Pilar (Zaragoza); Virgen de Guadalupe (Cáceres); Virgen de los Remedios Gachupina (Totoltepec, México); Virgen de las Nieves (La Palma); Álvarez de Pedrosa; Hebrera y Esmir; San Joseph; Carrillo y Pérez.

ABSTRACT

Sticking to the prominence of the Marian images in the Baroque Festival —understood in a broad sense as solemnity and extraordinary event— we will highlight here the role of jewels and their presence, which becomes a whole geography of sentimental ties that unite the devotee with each specific marian invocation.

*Key words:* masks; processions; Descent; Triumphal Chariots; Allegories; Hispanic jewelry; Marian treasures; Our Lady of Fuencisla (Segovia); Our Lady of The Pilar (Zaragoza); Our Lady of Guadalupe (Cáceres); Our Lady of los Remedios Gachupina (Totoltepec, México); Our Lady of las Nieves (La Palma); Álvarez de Pedrosa; Hebrera y Esmir; San Joseph; Carrillo y Pérez.

---

\* Ex Directora del Museo y Fundación Lázaro Galdiano (Madrid). Correo electrónico: [larbeteta@hotmail.com](mailto:larbeteta@hotmail.com).

## 1. INTRODUCCIÓN

La propia etimología de la palabra *joya* (*gioia* en italiano) sugiere ‘júbilo’, ‘alegría’, y siendo su principal uso el embellecimiento de la persona, su presencia convierte lo cotidiano en excepcional, algo que confluye con el significado de la fiesta y su sentido<sup>1</sup>.

En el mundo del barroco, conceptos como el ‘teatro’ o la ‘fiesta’ podían adquirir muy distintos significados a los actuales, más restringidos. Así, el teatro se concebía como «lo que se muestra», lo que, a su vez, podía consistir en atisbar entre cortinas algo que nos es desconocido y que, finalmente, aparece ante nuestros ojos (como el personaje de un retrato de Corte, que se muestra para ser visto) o bien evocar simbólicamente un relato que pretendía ser veraz. El ámbito de las creencias, de lo incorpóreo y lo maravilloso necesitaba el teatro para manifestarse.

Aunque hoy lo calificaríamos como *ficción*, no era exactamente lo mismo, pues, si por *ficción* nos referimos a ‘algo construido especialmente para dar apariencia de realidad a algo que sabemos que no existe pero que podemos llegar a creer’, el espectador del barroco podía razonar a la inversa ante una representación de temática religiosa: partiendo de una realidad que existe (certeza proporcionada por la fe), ésta es representada de una forma artística o simplificada que no es la original, pero que la vuelve comprensible. El esfuerzo y los costes de estas representaciones hacían que se reservaran para ocasiones extraordinarias, normalmente un evento que las justificara.

La temática elegida para la celebración era muy diversa, aunque siempre positiva (incluyendo las exequias y otros actos funerarios, que se consideraban actos en memoria y exaltación del difunto o difuntos), y abarcaba tanto hechos ocasionales y, por consiguiente singulares, como efemérides cíclicas que se repetían cada cierto tiempo o al darse determinadas circunstancias. Éstas, a su vez, eran seculares o religiosas. Las primeras solían estar asociadas a personajes, normalmente de alto rango (en especial, casas reales), con proclamaciones, bodas, nacimientos de príncipes, etc., o bien sucesos políticos, tales como la victoria en una batalla (fig. 1), una entrada triunfal o un pacto, por lo que predominaban las celebraciones excepcionales, a veces imprevistas, aunque también se celebraban cíclicamente fiestas recordando su-

---

<sup>1</sup> Aunque inicialmente tenía previsto tratar sobre los valores materiales e inmateriales de los joyeros marianos, ante la importancia de la Bajada de Nuestra Señora de las Nieves como fiesta barroca viva, parece más útil y oportuno abordar el tema del ornato de las imágenes de una forma más concreta, en este caso relacionada con la propia fiesta, como ocasión extraordinaria y solemne.



Fig. 1. Procesión de la Virgen del Rosario y Victoria de Lepanto. Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, Guanajuato, México

cesos históricos, caso de la Toma de Granada, sucesos que, a veces, eran transformados en asuntos legendarios.

Con todo, en la España de los siglos XVII y XVIII, las celebraciones propias de la liturgia y tradición católicas eran las más frecuentes, especialmente las correspondientes a las grandes fiestas cíclicas como las procesiones de Semana Santa o el *Corpus Christi*, a las que se añadían las derivadas de la vida y actividades de la Iglesia, sobre todo las beatificaciones y canonizaciones, las elecciones y decesos del papado y alto clero, además de la exaltación de ciertos aspectos del culto mariano, de Jesucristo, los ángeles y los santos.

Como complemento, la religiosidad popular aportaba diversas fiestas derivadas de tradiciones, tanto locales como generales, relativas a episodios sobrenaturales, normalmente relacionados con las imágenes y advocaciones más veneradas.

La fiesta, con lo que tiene de singularidad y exceso, presentaba también una faceta didáctico-propagandística que, en realidad, era su justificación, la razón por la que se celebraba y que justificaba el esfuerzo humano y económico. Y para mejor hacer llegar el mensaje elegido a las gentes, se empleaban, en mayor o menor medida, los recursos del teatro, tanto la presentación del escenario y sus variaciones, como la selección de personajes y el parlamento o guión dramático, normalmente en verso. El número y calidad de los participantes, además de las galas y lujo mostrados, determinaba el nivel e importancia de la fiesta. La presencia de las clases dirigentes varía según la naturaleza del evento<sup>2</sup>, pero lo habitual es que, tratándose de una celebración importante, toda la pirámide social esté representada, de forma que las autoridades civiles acompañan a las eclesiásticas, la nobleza en todos sus grados se entremezcla con oficios y gremios, hay militares, mercaderes, miembros de los claustros universitarios, músicos, labradores, navegantes y marineros, minorías como negros y esclavos en tierras americanas, además de los indios e incluso alguna representación marginal como las prostitutas, todos ellos ataviados de gala o caracterizados para representar papeles previamente acordados.

Las figuras simbólicas y las historias representadas son otra parte de la festividad, pues el público las reconoce y, de esta forma, se integra en el relato. El ciclo de fiestas, unido a los eventos extraordinarios, acaba conformando un paisaje identitario y cristaliza en tradiciones propias, tal como se aprecia en algunas recopilaciones de estas celebraciones, caso de la obra del licenciado Álvarez de Pedra relativa a Madrid<sup>3</sup>. El autor avisa en la página 9 que las festividades se han de acompañar de un entorno adecuado, que no es otro que el aparato común a toda idea de la fiesta:

Se supone, que todas las Fiestas, Descubiertos, y funciones, en diciendo, con gran solemnidad, se ha de entender, Santísimo patente, musica, gran aparato de Colgaduras, adornos de Iglesia, y Altar, y todo, lo demas que se requiere para una gran solemnidad.

<sup>2</sup> Un ejemplo de tratamiento de la fiesta según contenido, en: INIESTA CÁMARA, Amalia Graciela. «Fiesta Barroca». *Edad de oro*, v. 29 (2010), pp. 115-135. La autora distingue entre las fiestas por el nacimiento de Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV, y una comedia dedicada a la Virgen de Guadalupe de Cáceres, ambas celebradas en el virreinato del Perú. El análisis, no obstante, obedece más a una corriente de pensamiento muy extendida en la América —promovida por la escuela anglosajona y seguida mayoritariamente en la América hispana—, de connotaciones negativas a la presencia española, que interpreta la incorporación de elementos indígenas como una resistencia soterrada y como denuncia por la situación social de los indios, sin profundizar en la mentalidad de una época, lo que incluye el sentir y la religiosidad de los estratos indígenas.

<sup>3</sup> ÁLVAREZ DE PEDROSA, Sebastián. *Ramillete festivo, y solemne diario de las solemnidades, y fiestas mas classicas, que se celebran en todas las Iglesias de Madrid, Procesiones, Jubilèos, y Reliquias, que se hallan en ellas, con otras muchas curiosidades*. Recopiladas y nuevamente añadidas por el Lic. D. Sebastian Alvarez de Pedrosa, Presbytero [...] Lorenzo Cardama [...]. Madrid: [s. n.], 1738.

## 2. MARÍA, LA REINA ENJOYADA

El papel de las joyas, su uso y su presencia, no consiste únicamente en el lucimiento de alhajas ricas y costosas, sino que obedece a una serie de consideraciones previas que determinan el cómo y cuándo han de exhibirse. En referencia a una de las imágenes más veneradas de España, la de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, el franciscano D. Joseph Antonio de Hebrera y Esmir, al relatar las solemnidades en la inauguración de su nuevo templo en 1718, comenta que a la imagen se le adorna, no de cualquier manera, sino «ritualmente», siguiendo los colores y tiempos litúrgicos (fig. 2) y en consonancia con la importancia de las festividades<sup>4</sup>.



Fig. 2. Nuestra Señora de las Nieves con el cirio de la Candelaria

<sup>4</sup> «Como tan frecuente la mudan los Mantos, y las joyas, adornandola ritualmente, segun los colores, y gravedad de las Festividades, se ha mirádo, y reconocido por todas partes, y no ay en toda ella, la señal mas leve, de que le aya llegado la carcoma, ni, otra cosa que la aya gastado, que es una maravilla bien asombrosa, aviendo passado tantos siglos»; véase: HEBRERA, Fr. Antonio de. *Descripcion historico-panegirica, Solemnes demonstraciones Festivas de la Santa Iglesia Metropolitana, y Augusta Ciudad de Zaragoza, en la Translacion del Santissimo al Nuevo Gran Templo de Nuestra Señora del Pilar*. Escrita por el Rr. P. Fr. Joseph Antonio de Hebrera, Predicador General de la Religion Serafica, Ex-Difinidor, y Chronista de la Santa Provincia de Aragon, y del mismo Reyno, Ex-Secretario General de la Orden y Padre de la Provincia de San-Tiago. Dedicada por el Ilustrissimo Cabildo Metropolitano Cesaraugustano a la Sacra, Real, y Catolica Magestad del Rey Nuestro Señor Don Felipe Quinto (que Dios gvarde.). Zaragoza: Por los herederos de Manuel Roman, 1719, p. 13.

Además, ese «Potosí» de alhajas que constituye su joyero es imagen de su riqueza espiritual y contribuye a la «decencia» debida a la presentación pública de la sagrada imagen. Y el mismo hecho de estar engalanada ricamente tiene —para el autor— una simbología casi mística, ya que representa a la reina y esposa de los *Salmos* «enjoyada con oro de Ofir»:

Estaba la Santa Imagen de nuestra Señora del Pilar en dichos días festivos tan adornada, que tenía un Potosi de riquezas [...] visibles, y materiales para su debida decencia. Los Mantillos, y Traspilares eran preciosísimos, sembrados de Perlas, Rubies, y Diamantes, Joyas, y Cadenas de Oro purísimo, dispuestas con hermosa variedad, verificandose lo que dixo el Profeta Rey: Assitit Regina in vestitu deaurato, circumdata varietate<sup>5</sup>: Y lo que dixo el Señor, hablando de su Madre Santissima, que la vistió de subtilezas: Induite subtilibus<sup>6</sup>.

El mismo sentido de ‘reina’ y ‘esposa’ tendría para el carmelita fray Francisco de San Marcos (autor de una historia de la patrona segoviana Nuestra Señora de la Fuencisla, su origen y milagros, publicada en 1692) la tradición de enjorar las iglesias, tanto física como espiritualmente, mediante la búsqueda de imágenes y reliquias milagrosas que, a su vez, serían objeto de todo cuidado. Esto enlaza con el alhajamiento de la imagen, símbolo del ornato de la Casa de Dios, la iglesia-edificio y aún la propia Iglesia, con prendas espirituales a modo de joyas<sup>7</sup>:

porque comunmente todos los Obispos, zelosos de su Iglesia, y mas en los tiempos primitivos, procuravan enriquecerlas y honrarlas, como à Esposas, de joyas muy preciosas, y devotas [...] procuravan dar hermosa autoridad à sus Iglesias, buscando con mucho desvelo las Reliquias, y Imagenes preciosas para sus Iglesias, y consuelo de sus hijos, y socorro en ellas para sus necesidades.

Así, para la fiesta se alzaron arcos, se colocaron colgaduras y un tablado con credencias en torno a la mesa altar, con imágenes, relicarios, fuentes y otras piezas de plata, además de otros muchos elementos, entre ellos, poemas y jeroglíficos. Se colocó una talla del mismo tamaño que la original en las gradas del altar: «vestida con un Manto precioso de Tysu, sembrado, con graciosa disposicion, de Joyas, de Diamantes, Perlas, y Emeraldas»<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> DAVID, *Salmo 45*, 9; HEBRERA, Antonio de. *Op. cit.*, pp. 194-195.

<sup>6</sup> El autor se refiere a *Ezequiel*, 16, 7.

<sup>7</sup> SAN MARCOS, Francisco de. *Historia del Origen y milagros de Nuestra Señora de la Fuencisla de Segovia*. Escrita por el Reverendisimo P. Fr. Francisco de San Marcos, Carmelita Descalço. En Madrid: En la imprenta de Antonio Roman, 1692, pp. 17-18.

<sup>8</sup> IBIDEM, p. 94.

### 3. EL JOYERO DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO EN LA CATEDRAL DE TOLEDO, PRIMADA DE ESPAÑA

A veces, la imagen no es el centro del festejo, pero su prestigio obliga al cronista a introducirla en el relato, sobre todo si la ocasión sirve de pretexto para la exhibición de magníficas alhajas. Tal fue el caso de la inauguración del nuevo y polémico altar denominado *El Transparente*, en la catedral de Toledo, encargado por el arzobispo D. Diego de Astorga y Céspedes<sup>9</sup> y cuya relación, a cargo de Xavier de Castañeda, describe someramente uno de los joyeros marianos más importantes de nuestro país, el de Nuestra Señora del Sagrario, patrona de la archidiócesis. El autor justifica su inclusión ponderando la cualidad de las joyas que, a pesar de su reducido tamaño, son extremadamente valiosas y, al igual que una pequeña lente, hacen posible ofrecer incluso una mirada sobre el Universo<sup>10</sup>:

el valor no desdeña pequeñeces; antes suele replandecer mas en ellas, por-  
que: Quod valet immensum est. Sic auri pondera parvi Exuperant pretio  
numerosos aeris acervos. Sic Adamas, punctum lapidis, pretiosior auro est,  
Parvula sic totum perrvisit pupula Caelum. Materiae me quaere modum, sed  
perspice vires.

Lo que, en verso, traduce así: «No vincula el tamaño lo precioso: / A summa de metal poco oro excede / La chispa de un diamante luminoso / Al oro, y una corta niña puede / Ser centro en su crystal del Cielo hermoso»<sup>11</sup>. Y, de esta forma, el tesoro crece con la acumulación, gustosamente decidida, de las propias piedras y el oro: «Con sus luces los diamantes / Con sus quilates el oro, / A labrar este tesoro / Concurrieron vigilantes»<sup>12</sup>.

Desde esta perspectiva, el exceso de riquezas no es a causa de la codicia, sino que se explica como testimonio de un alto grado de intensidad del amor de los devotos, en correspondencia con el amor y amparo obtenidos de la Virgen. Por tanto, la idea barroca de «algo que se muestra» sirve, en lo tocante a las joyas, para constatar la vitalidad espiritual del Santuario<sup>13</sup>:

<sup>9</sup> CASTAÑEDA, Francisco Javier de. *Relacion de los solemnes aparatos, Magnificos afectuosos Festejos y Aclamaciones festivas con que en la Imperial Ciudad de Toledo [...] se celebró la colocacion de Christo Sacramentado, Hecha el dia nueve de Junio del Año de 1732 à el Nuevo Magnifico Transparente [...] que en su primada iglesia hizo labrar [...] don Diego de Astorga y Céspedes [...]*. Toledo: Por Pedro Marquès, [1732].

<sup>10</sup> «Así, una pequeña cantidad de oro supera en valor a incontables montones de bronce; así, el diamante, una piedra no mayor que un punto, es más precioso que el oro; así, la diminuta pupila del ojo abarca todo el cielo, y los ojos deben su visión a lo que es tan pequeño, mientras que lo que contemplan es tan grande».

<sup>11</sup> CASTAÑEDA, Francisco Javier de. *Op. cit.*, pp. 65-66.

<sup>12</sup> IBIDEM, p. 58.

<sup>13</sup> IBIDEM, p. 73.



Baste decir, que siendo esta Santa Iglesia tan opulenta, y tan sin comparacion magnifica, todo su desvelo parece tiene aplicado al culto de esta celestial Señora, siendo tan sin numero las riquezas, que su amor le tiene atesoradas, de joyas de exquisita pedreria, de vestidos de primoroso gusto, de perlas, que se los bordan, y de preciosidades, que el Altar à competencia adornan, que con razon se duda pueda admirarse en parte alguna tanto junto. Todo es debido al amor, que muestra, quando en su benignidad se encuentra tanto asylo.

Es una constante en este tipo de descripciones resaltar su volumen comparando el joyero con las riquezas de las Indias, especialmente el cerro de Potosí, en el virreinato del Perú, aunque también se evocan las de la Nueva España y pueden mencionarse tesoros fabulosos de lugares remotos, como el lejano Oriente, o bien de la Antigüedad, como el del mítico rey Midas. En este caso, el cronista añade que es tanto lo que hay, que no merece reparar lo dañado, pues se sustituye casi inmediatamente, aunque lo más valioso (intrínsecamente o por las circunstancias que le acompañan) se conserva protegido y aparte en el «hermoso Camarín de la Reyna del Cielo», espacio denominado *El ochavo*<sup>14</sup>. Desgraciadamente, buena parte del tesoro, entre el que se encontraba el riquísimo «manto de las ochenta mil perlas», fue expoliado durante la pasada contienda y enviado a Valencia, donde se embarcó hacia tierras mexicanas, perdiéndose su rastro (fig. 3).

En definitiva, se deja bien claro en la relación de la fiesta que el tesoro de la Virgen del Sagrario de la catedral primada es acorde a su destacado papel y a su magnificencia, por lo que es de mención obligatoria resaltar su importancia.

#### 4. LAS JOYAS DE LA VIRGEN DE GUADALUPE DE CÁCERES, ESPEJO DE AMÉRICA, Y LA FIESTA

Uno de los más importantes santuarios marianos españoles, vinculado a la historia de América, es el Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, en la actual provincia de Cáceres. Su imagen titular llegó a poseer otro inmenso tesoro, hoy prácticamente perdido, mermado por diversos avatares a lo

<sup>14</sup> «Las Riquezas que atesora son sin numero; parece que el Potosi, y el Perú con embidia, de que el Oriente se hubiese esmerado tanto en enriquecerle con perlas, esmeraldas, diamantes, rubies, y topacios, desataron los diques de sus venas, inundandole en los metales de que abundan; pues no se quiebra alhaja de oro, ú plata, que aderece, ô se funda; sepultada queda en el olvido, que engendra otra nueva, que al punto en el empleo substituye; pero entre todas las de mayor precio son, las que guarda preciosas Reliquias en su Ochavo, hermoso Camarin de la Reyna del Cielo, Maria Señora Nuestra del Sagrario, recopiladas, yà por el amor de nuestros Catholicos Reyes, yà por el zelo de sus amantes Prelados»; véase: CASTAÑEDA, Francisco Javier de. *Op. cit.*, A3.



Fig. 3. Nuestra Señora del Sagrario con el manto de las ochenta mil perlas, en su festividad. Archivo de la Catedral de Toledo

largo de los siglos<sup>15</sup>. En su historia de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe<sup>16</sup>, el padre Francisco de San Joseph proporciona interesantes reflexiones sobre el papel de las alhajas como marcadoras del prestigio del santuario y su función en la fiesta de la Virgen.

Al presentar el propio Santuario, comenta que no sólo es importante describir edificios y obras de arte, sino que también es necesario ocuparse de las alhajas, pues son lo que completa el escenario. Para el cronista, el enjovamiento y adorno de la imagen titular, de gran antigüedad y veneración, ha de ser paralelo al decoro debido a su importancia. Por otra parte, el mismo hecho de que los devotos se acerquen al lugar y presenten sus ofrendas contribuye a su fama y, de nuevo, se recoge la idea de que esas riquezas ofrecidas con desprendimiento y generosidad son indicadores, a modo de termómetros, del fervor de la sociedad hacia la advocación guadalupana y su culto<sup>17</sup>:

Engrandece no solo el religioso culto de las Divinas alabanzas, que día, y noche tributan sus Hijos, haciendo hermosa armonía la variedad de gentes, que de distintas, y remotas Provincias concurren a ofrecer con sus votos sus personas, sino tambien la preciosidad de vestidos, joyas, lamparas, ornamentos, y demás preséas, que sirven al mayor decoro de esta Señora, y decencia de su Iglesia. Juzgará alguno, que es menos del caso la narracion del exterior adorno de este Santuario.

El joyero es imponente, como corresponde a la riqueza del ajuar de todo

<sup>15</sup> Sobre el inventario gráfico del joyel de Guadalupe en el siglo XVIII, véanse: ARBETETA MIRA, Letizia. «El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza». *Revista de dialectología y tradiciones populares*, v. 51, cuad. 2 (1996), pp. 97-126; IDEM. «Donantes americanos y joyas de N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup> de Guadalupe de Cáceres en un códice inédito del Museo del Prado: sobre el exvoto de Hernán Cortés». En: Juan Haroldo Rodas Estrada, Nuria Salazar Simarro, Jesús Paniagua Pérez (coords.). *El tesoro del lugar florido: estudios sobre la plata iberoamericana: siglos XVI-XIX*. León: El Forastero; México: INAH; León: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, 2017, pp. 137-174; IDEM. «El joyero de la Virgen de Guadalupe a finales del siglo XVIII: una posible obra de Hans Reimer entre las representadas en su inventario gráfico». En: Jesús Rivas Carmona (coord.). *Estudios de platería: San Eloy, 2008*. Murcia: Universidad de Murcia, 2008, pp. 71-90.

<sup>16</sup> SAN JOSEPH, Francisco de. *Historia universal de la primitiva, y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, fundacion, y grandezas de su santa casa, y algunos de los milagros que ha hecho en este presente siglo: Refierense las historias de las plausibles imagenes de nuestra Señora de Guadalupe de Mexico: la del Valle de Pacasmayo en el Perú: la de la Ciudad de la Plata, Patrona de la Santa Iglesia Metropolitana de este Arzobispado, y de toda la Audiencia de los Charcas: la de la Imperial Villa de Potosí; y se toca la milagrosísima Imagen de la Ciudad del Cuzco [...]*. Escrita Por el Rmo. P. Fr. Francisco de S. Joseph, Ex-Prior de la Santa, y Real Casa de Nuestra Señora de Guadalupe, Difinidor que fue del Capitulo General de la Orden de N. P. S. Geronymo, y Diputado de su Capitulo Privado. Madrid: Por Antonio Marin, 1743.

<sup>17</sup> IBIDEM, s. p.

el monasterio y su iglesia. El padre San José describe brevemente el escaparate instalado en el suntuoso camarín, que denomina *Joyel*, advirtiendo que es imposible, por su cantidad y variedad, pormenorizar lo que contiene, debiéndose limitar a dar alguna noticia de las joyas más sobresalientes<sup>18</sup>:

en el medio ay un Escaparate, en que están las joyas de la Señora del Cielo: lo que tiene aqui su Magestad de Diamantes, Rubíes, Esmeraldas, Zafiros, Jacintos, Topacios, Ametistos, Camafeos, y otras diferentes piedras, con excesivo numero de perlas preciosisimas, es un Oriente abreviado: diré de las mas principales quando hable de las alhajas con que se sirve su Altar, y los demás de su Santa Casa; pues decir con individualidad de todas, fuera materia tan larga, que se podía escribir un gran volumen.

En cuanto al uso de todo ello, el autor narra que, en la noche de la víspera de la fiesta, se procedía, siguiendo un ritual solemne, a vestir y enjorar la imagen, para lo que se traían las pesadas vestimentas, las joyas habituales, sus complementos y la imagen del Niño, siguiendo los modos de presentación cortesana, en un azafate de cristal y oro, algo que, por ejemplo, se realizó de similar manera, según recogen las crónicas, en la famosa «Jornada del Coto», celebrada en el cazadero del coto de Doñana a cargo del duque de Medina Sidonia en agasajo de Felipe IV. Los regalos ofrecidos a éste y a las personalidades asistentes se entregaron en valiosos recipientes, entre ellos azafates de plata y salvillas de cristal de sumo precio<sup>19</sup>. El ritual guadalupano es descrito en los siguientes términos:

El día seis de Septiembre, à prima noche, se baxa la milagrosa Imagen en secreto, a que asisten los Padres Sacristanes, los dos Altareros, y otros quatro, ô seis Religiosos revestidos con Roquetes, y velas encendidas. Baxanla por la escalera principal del Camarin con grandisimo respeto, y reverencia [...] vãn todos embrazados con muchas de sus Reliquias: En un azafate de oro, embutido de cristales, y esmeraldas, lleva uno al Santísimo Niño, que se le quita à la Madre para baxarla mas a gusto, y evitar algun peligro: otros cargan muy gustosos con el grande peso del vestido: los demás con preciosos azafates llenos de joyas, y varias menudencias de lazos, cintas y alfileres de oro, que son precisas para el aseo, y que salga bien prendida, la que ha de prender a tantos<sup>20</sup>.

Estas tareas secretas y nocturnas, pero sujetas a un protocolo, forman parte, aunque de modo interno, de la propia fiesta barroca, ya que se realizan para

<sup>18</sup> IBIDEM, p. 61.

<sup>19</sup> Véase: ARBETETA MIRA, Letizia. «Alhajas, ornato de solemnidades en la Casa de Medina Sidonia: el agasajo a Felipe IV de 1624 en el Coto de Doñana (II)». En: Fernando Cruz Isidoro. *Sanlúcar señorial y atlántica: Jornadas de Patrimonio Histórico-Artístico: 2011-2012*. Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, 2014, pp. 145-170, especialmente pp. 160 y 161.

<sup>20</sup> IBIDEM. La relación de este ritual, así como la descripción de las joyas que se colocan, se recoge en las pp. 98 y 99, y la descripción general del joyel, en las pp. 106-109.



Fig. 4. Nuestra Señora de Guadalupe con el manto de la Infanta, rostrillo y otras joyas (tarjeta postal de la primera mitad del siglo XX)



Fig. 5. Las joyas marcan el tiempo de diario y el tiempo de fiesta; vestido con alhajas de diario de Nuestra Señora de las Nieves

preparar el golpe de efecto cuando, al día siguiente, aparezca la imagen esplendorosamente y correctamente ataviada (fig. 4). Resulta indicativa la mención, en una historia general, de detalles que podrían ser superfluos y que, por el contrario, señalan la importancia de este asunto, para muchos, menor: «Llenos de devoción, y piedad la llevan por las espaldas de la Capilla Mayor a la Credencia, que está al lado del Evangelio en donde tiene su Trono cubierto con una riquísima cama de brocado»<sup>21</sup>.

A continuación, el cronista explica pormenorizadamente cómo se procede a engalanar la imagen, teniendo en cuenta que las joyas deben verse sin estorbarse unas a otras y han de estar bien sujetas al vestido. Obviamente, el modo de colocarlas no es el mismo con el que una dama luciría sus alhajas personales, pues cubren todos los espacios posibles en un ejercicio de acumulación y *horror vacui* muy diferente a los dictados de la moda, porque el fin

<sup>21</sup> IBIDEM, p. 98.

es bien diferente, ya que se trata de exhibir los lazos de afecto y devoción que, a través de las ofrendas, han mantenido los donantes con la imagen, que las mostrará a la luz del día y en medio de una gran celebración<sup>22</sup>:

Aquí la ponen luego uno de sus vestidos mas preciosos [...]: prenden por todo él à proporcion, de modo que se distingan, y la hermosura de unas, no quite el lucimiento à las otras, grande variedad de joyas con Diamantes, Rubíes, Zaphiros, y Esmeraldas, que sobre la agradable confusion de canutillos de gruesos aljofares, que por todo el vestido van haciendo vistosos lazos, en cuyo medio aprisionan muchas, y muy finas perlas, hacen un Cielo estrellado.

Lo que también se deduce del comentario es que existe un modo concreto de vestir y disponer las joyas, al igual que sucede con otras imágenes antiguas, entre ellas, la Virgen de las Nieves de La Palma (fig. 5). Cada joya ocupa un lugar determinado, que conocen bien las camareras o los encargados de vestirlas y que puede seguir un esquema diferente según sea tiempo ordinario o festividad. Ello implica mostrar una imagen ya conocida, lo que el espectador espera de la aparición del simulacro, quizás con alguna novedad, pero sin que falte aquello que se conoce de «toda la vida».

Esta permanencia en la presentación se fosiliza poco a poco, obrando las joyas más destacadas (sea por su diseño singular, su valor intrínseco o las circunstancias de su ofrenda, normalmente vinculadas a personajes conocidos) el papel de marcadores iconográficos que resultan indispensables para identificar la imagen, incluso cuando sus rasgos se muestran simplificados y sea fácil confundirla con otras semejantes —caso, por ejemplo, de la medalla religiosa sin acompañamiento de inscripción—.

En el caso de Nuestra Señora de las Nieves, además de ciertas joyas bien conocidas como «La Pluma», «La Sirena», «El Barco», los peculiares medallones de filigrana de oro con figuras infantiles en su interior (fig. 6) o la joya en forma de custodia, encargada especialmente y legada por Ana Teresa Massieu en 1712, identifican inmediatamente la imagen<sup>23</sup>.

Tal como reflejan algunas pinturas tenidas como «veras efigies», en su día se asociaba a la Virgen de la Candelaria el gran mazo de perlas que le cruzaba el pecho y el águila bicéfala (fig. 7), donativo de la marquesa de Torre

<sup>22</sup> IBIDEM.

<sup>23</sup> Acerca del contenido del joyero, consúltese: PÉREZ MORERA, Jesús. «Imperial Señora Nuestra: el vestido y el joyero de la Virgen de las Nieves». 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 General de Ahorros de Canarias, D. L. 2010, pp. 38-87.



Fig. 6. Medallones de filigrana de Nuestra Señora de las Nieves, elementos característicos de su iconografía



Fig. 7. Nuestra Señora de la Candelaria con el mazo de perlas y el águila bicéfala, dos de las joyas más representadas en el siglo XVIII. Lienzo de Domingo de Baute. Museo de las Claras de La Laguna

Hermosa<sup>24</sup>. A veces, una sola joya se convierte en distintivo principal: la Virgen de Atocha, patrona de la Corte, luce el collar de la orden del Toisón de Oro, sin que éste pueda faltar en sus representaciones.

Este recurso centenario de identificar la imagen con las joyas alcanza nuestros tiempos y un ejemplo claro es el de la imagen de Nuestra Señora de la Esperanza Macarena de Sevilla, vinculada popularmente con las *mariquillas* florales de piedras verdes que trajo de París el torero Joselito *el Gallo*

<sup>24</sup> Sobre su tesoro en el contexto de la joyería hispánica y otros tesoros marianos, véase: ARBETETA MIRA, Letizia. «La joyería: manifestación suntuaria de dos mundos». En: *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid: ICO, 1999, pp. 430-439. En cuanto a joyería antigua y, en especial, mariana en Canarias, véase: PÉREZ MORERA, Jesús. «La joya antigua en Canarias: análisis histórico a través de los tesoros marianos (I)». *Anuario de estudios atlánticos*, n. 63 (2017), pp. 1-50; (II), n. 64 (2018), pp. 1-96.

en 1913, colocadas en tembladeras<sup>25</sup>, y que no pueden faltar tampoco en sus hermandades filiales, de igual manera que el peculiar halo en forma de puntas españolas identifica a Nuestra Señora del Rocío de Almonte, en Huelva, y el singular navío de oro y cristal (fig. 8) se asocia a la Virgen de Consolación de Utrera, imagen asimismo sobradamente conocida<sup>26</sup>.

Los ejemplos son innumerables, tanto en España como en la América hispana, y se convierten en recursos indispensables en las mencionadas «verdaderas efigies» de cada advocación concreta, sea en pintura o escultura, o, más esquemáticamente, en las medallas religiosas, donde sirven para identificar diseños no siempre precisos. Ello supone que, en caso de la presencia festiva de la imagen original, no han de faltar sus rasgos distintivos más conocidos, especialmente las joyas.



Fig. 8. Nave de oro y cristal de Nuestra Señora de Consolación de Utrera, Sevilla



Fig. 9. Virgen de la Mayor, patrona de Sigüenza, con ropajes de hasta mediados del siglo XX (tarjeta postal)

<sup>25</sup> La palabra *mariquilla*, empleada como sinónimo de un tipo de broche, parece ser un localismo; véanse los datos básicos, en: LÓPEZ DE PAZ, F. J. «La verdadera historia de las mariquillas de la Macarena». En: *Abc de Sevilla*. Disponible en: [www//sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/las-mariquillas-de-la-esperanza-macarena.html](http://www//sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/las-mariquillas-de-la-esperanza-macarena.html).

<sup>26</sup> Véase una descripción de esta extraordinaria joya, así como bibliografía sobre su identificación y estudio, en: ARBETETA MIRA, Letizia. «Las joyas y el mar en el siglo XVI: el navío de Consolación de Utrera, un ejemplo excepcional». En: Jesús Rivas Carmona. *Estudios de platería: San Eloy, 2014*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004, pp. 67-85.



Sin embargo, esta relación se va perdiendo a causa de la tendencia de primar el valor artístico de la imagen sacra sobre sus tradiciones seculares, despojándola de sus vestimentas, lo que obliga a retirar sus joyas, algo aconsejable también por causas de seguridad, con lo que se pierde uno de los sentidos principales de la fiesta, esa teatralidad vinculada a lo emotivo y a la permanencia de los donantes, muchos de ellos personas difuntas, en la memoria colectiva. Además, al no usarse las joyas ni entrar en contacto con la imagen, las donaciones se interrumpen y pierden todo su sentido, que es la permanencia física en contacto con el simulacro.

Muchos integrantes de las jóvenes generaciones desconocen el aspecto que tuvieron vestidas, imágenes de época medieval como Nuestra Señora de Montserrat en Barcelona, de Lluch en Mallorca, de la Capilla en Jaén, de Atocha en Madrid, de la Mayor en Sigüenza (vestida hasta mediados del siglo XX, hoy se muestra sin ropajes) (fig. 9) y en general, cualquiera de las exhibidas sin ropajes, hoy almacenados o expuestos, con algunas joyas, en los «museos» de los santuarios. Esto implica, además, la dificultad para reconocerlas e identificarlas iconográficamente, cada vez más patente.

Volviendo a la víspera de la fiesta en Guadalupe, de cuando en cuando, el cronista introduce conceptos de ‘valor monetario’ o ‘rareza’ para ponderar la importancia de lo que se le coloca a la imagen. Así, entre la multitud de perlas, se mencionan algunas, grandes, perfectas y muy valiosas<sup>27</sup>:

A correspondencia del vestido es la toca, que cubre su cabeza: formase de redecilla de oro, y plata, salpicada toda de perlas netas, que causan grande hermosura, por que acompañan con las del vestido: y todas sirven con su agraciada variedad de grandes, y pequeñas, para que sobresalgan las del rostrillo mas vistosas, que son mayores, é iguales; y de tan singular fineza, que siendo solas quarenta y ocho, están apreciadas en mil y doscientos doblones. La materia del Cetro, y de la Corona es de oro, la hechura curiosísima, la multitud, y variedad de piedras de su engaste, rara; la magnitud, y fineza de que constan muchas, exquisita; y no es menos estimable una orla de perlas, que dá buelta à todo el anillo de la Corona, pues pasa su valor de quatro mil pesos.

Entre tantas alhajas, apenas descritas, se destaca la que se considera una de las joyas más valiosas, hasta el punto de que se la conoce como *el mayorazgo del Niño*, ya que se emplea en el adorno de la pequeña imagen de Jesús que acompaña a la de la Virgen y, por ello, suele recordarse a la aristócrata donante<sup>28</sup>:

El adorno del Niño en todo iguala con el de la Santa Imagen, y así ciñe sus sienes Corona Imperial de oro, quaxada de finisimos Diamantes, y de

<sup>27</sup> SAN JOSEPH, Francisco de. *Op. cit.*, p. 98.

<sup>28</sup> IBIDEM, p. 99.

los mas crecidos, que raras veces se encuentran, y siempre se admiran por singulares. Parece que está coronado de Estrellas quando los hieren las luces. Sola una Cruz pequeña de oro, que se le pone en el pecho, dadiva de la Excelentísima Casa de los Marqueses de Leganés, está apreciada en doce mil ducados de plata, à dos mil cada uno de sus Diamantes, que la adornan; bien se puede asegurar por lo muy precioso que tendrá España: llamase esta joya el Mayorazgo del Niño, por lo cristalino, puro de su materia.

Finalmente, y a modo de balance, se redondea el precio estimado de todas las joyas empleadas: «y para de una vez decirlo todo, no se estimarian ochenta mil pesos por la gala que se le pone à la Madre de Dios de Guadalupe, y a su Niño en esta Fiesta»<sup>29</sup>. Todos estos datos tienen un objetivo: destacar la singularidad e importancia de la imagen y su advocación, capaces, con su sola presencia, de reunir semejante tesoro.

##### 5. SALIDAS PROCESIONALES, TRASLADOS Y BAJADAS. LOS CARROS TRIUNFALES, OTROS ASPECTOS DEL TEATRO

Como es sabido, las procesiones solemnes constituyen otra de las grandes ocasiones para desplegar el esplendor barroco y, en éstas, las imágenes marianas son parte importante del programa visual-narrativo, con un trasfondo religioso a veces muy elaborado, como sucede en el *Corpus*, o bien son las protagonistas absolutas, especialmente en sus grandes festividades, como la Inmaculada Concepción, la Asunción o el Carmen, además de las fiestas patronales, que también se asocian a otro tipo de actividades, especialmente romerías, como la célebre de Santa María de la Cabeza en Andújar (Jaén) o la multitudinaria de la Virgen del Rocío en Almonte (Huelva).

La salida procesional requiere presentar a la imagen de una forma no habitual, normalmente vestida con sus mejores galas y acompañada por los signos correspondientes al personaje representado y su naturaleza (halo, corona, cetro...). Esto incluye la exhibición de las mejores alhajas o las más representativas, sea por su forma, su valor intrínseco, la importancia del donante o cualquier otra circunstancia que sea inmediatamente reconocida por el espectador.

Entre los siglos XVII y XIX, también las procesiones participaban de esa específica concepción teatral, por lo que solían organizarse en torno a un relato unitario, en el que no faltaban (siempre que se dispusiera de los oportunos medios económicos) elementos como el carro triunfal alegórico, idea to-

<sup>29</sup> IBIDEM.

mada de las entradas triunfales romanas y recuperada en el Renacimiento, adaptándose también al mundo religioso, lo que en el período barroco llega a su mayor expansión.

Podían ser de distinto tipo, bien dedicados en exclusiva a apoyar la presencia de una imagen o a realzar la custodia, bien representando escenas, tanto de la historia sagrada como leyendas piadosas, sin excluir temas seculares, especialmente los relacionados con la mitología y algunos asuntos bien conocidos. Recibían distintos nombres, como *rocas* o *peñascos* (en alusión a los paisajes rocosos representados), *carrozas* —vocablo de origen italiano— o simplemente *carros*, y eran de obligada presencia en las más importantes procesiones, especialmente en las de los patronos locales o en el *Corpus Christi*.

Además de las procesiones, más formales, también se exhibían en el contexto de un carrusel o máscara, que disponían de uno o varios de ellos, componiendo un relato previamente elaborado, complementado con el resto de los participantes a pie o a caballo, música, figurantes, etc. Un resto de este tipo de fiesta con presencia de carros serían las cabalgatas de los Reyes Magos de tipo tradicional o los desfiles de Carnaval.

Se conservan noticias abundantes sobre carros de los siglos XVIII y XIX —y más raramente del XVII— para uso de las imágenes marianas. Aparte de los numerosos testimonios gráficos, especialmente grabados (fig. 10) como los del valenciano José Caudí (*ca.* 1640-1696), a comienzos del siglo XX habían sobrevivido varios, principalmente en provincias castellanas como Toledo o Valladolid. Sin embargo, una porción de ellos fue destruida en la pasada guerra, siendo reconstruidos algunos a partir de la documentación fotográfica<sup>30</sup>.

Cuando se representaban escenas con personajes, el lujo de su vestimenta y la presencia de joyas elevaban el nivel de magnificencia y esplendor, por lo que resultaba muy conveniente su empleo. En ocasiones, el resultado fue descrito pormenorizadamente por los cronistas, como veremos en el ejemplo elegido: en 1613 se celebraron espléndidas fiestas en la ciudad de Segovia con motivo del traslado de su patrona, la Virgen de la Fuencisla (fig. 11), de su ermita a un suntuoso templo de nueva planta, todo ello relatado por fray Francisco de San Marcos en su obra sobre la historia de esta imagen<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Un ejemplo de la calidad y variedad de estos carros puede verse en: *Miscelánea de arte sacro*, «Carrozas triunfales marianas en el antiguo Arzobispado de Toledo». Disponible en: <http://miscelaneaartesarco.blogspot.com/2016/08/carrozas-triunfales-marianas-en-el.html>.

<sup>31</sup> SAN MARCOS, Francisco de. *Historia del origen y milagros de Nuestra Señora de la Fuencisla de Segovia*. Escrita por el Rmo. P. Fr. Francisco de San Marcos Carmelita Descalzo [...]. Madrid: Antonio Román, 1692. Edición original, disponible en: <http://books.google.com>.



Fig. 10. José Caudí. *Carro de los sastres* de la fiesta de la Inmaculada, Valencia



Fig. 11. Cristóbal Pérez. *Virgen de la Fuencisla*, ataviada de gala con diversas joyas, entre ellas veneras, 1653 (pintura subastada en 2019)

Los actos contaron con la presencia del rey Felipe III y sus hijos, Filiberto de Saboya, el duque de Lerma y otros altos personajes<sup>32</sup>. Además de las procesiones, misas y novena, tuvieron lugar representaciones teatrales, luminarias, juegos de cañas, carreras, torneos, fuegos artificiales, batallas de galeras y toros con sus toreros. Pero lo más esperado fueron las distintas máscaras<sup>33</sup> preparadas por los gremios e instituciones, como la ofrecida por la Junta de los Nobles Linajes<sup>34</sup>, los Jesuitas, con el tema: *Orígenes de Segovia y su*

<sup>32</sup> SAN MARCOS, Francisco de. *Op. cit.*, «Cap. XXIX. De la celebre traslacion que se hizo, passando à Nuestra Señora de la Fuencisla del peñasco en que estava, al nuevo Templo donde al presente està, y Fiestas magnificas à esta traslacion», p. 227.

<sup>33</sup> Sobre el significado y los distintos tipos de esta clase de evento, con diversos ejemplos, bibliografía sobre el tema e imágenes de carros triunfales, véase: LOBATO, María Luisa. «El espacio de la fiesta: máscaras parateatrales y teatrales en el teatro áureo español». Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-espacio-de-la-fiesta-mascaras-parateatrales-y-teatrales-en-el-teatro-aureo-espanol/html/68e184d1-299b-4d0c-8b14-7c38f3ca656f\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-espacio-de-la-fiesta-mascaras-parateatrales-y-teatrales-en-el-teatro-aureo-espanol/html/68e184d1-299b-4d0c-8b14-7c38f3ca656f_2.html).

<sup>34</sup> SAN MARCOS, Francisco de. *Op. cit.*, p. 227.

*historia*<sup>35</sup>; los fabricantes de los célebres paños que tanta fama dieron a la ciudad, *La genealogía de la Madre de Dios*<sup>36</sup>; los zurcidores, por su parte, mostraron *La historia de la judía María del Salto*, un episodio milagroso de la Virgen de la Fuencisla que ya aparece en las *Cantigas* de Alfonso X<sup>37</sup>. El traslado de la corona fue protagonizado por dos profesionales sanitarios:

Este día, à las: nueve de la mañana, Medicos, Cirujanos, Barberos y Boti-  
carios, com Trompetas, Y, Ministriles, y mucho acompañamiento, llevaron  
la prometida Corona de oro, piedras de valor de ocho mil reales. Llevola  
en vna fuente de plata el Doctor Torres, Medico, y Sacerdote; que cele-  
brada Missa, la puso a la Santa Imagen.

Una de las más espectaculares fue la *Máscara de la descendencia de Nuestra Señora*, con gran cantidad de «carros, personajes, galas y aparatos», en la que tomaron parte más de quinientas personas<sup>38</sup>. Plena de referencias simbólicas y de personajes lujosamente ataviados, otorgaba un alto protagonismo a las joyas, entre las que se encuentran algunas de tipo clásico, como los camafeos, por entonces uso de moda entre las clases altas. El primer carro representaba el monte Moria y, en él, el sacrificio de Isaac, con ropajes decorados con FF (jeroglífico alusivo a la fe); en otra máquina, iban Isaac con Jacob, cuando le toma como el primogénito, seguidos de Esaú, que vestía gabán ornado de pasamanos y alamares de oro y tocado con «montera de rebozo, o papagayo<sup>39</sup> de lo mismo, que adornava un precioso camafeo [...]»<sup>40</sup>. Seguía Jacob, caracterizado como pastor, aunque con manto y ricas vestiduras decoradas también con motivos emblemáticos, y calzando *medias botillas*<sup>41</sup> blancas, abotonadas por delante con botones de oro. Raquel, a su lado, ataviada también como pastora, con su cabello rubio largo «adereçado con mucho oro, y perlas»<sup>42</sup>. A caballo, un figurante representaba al patriarca Judá, hijo de Jacob, que lucía «adorno de juez, ropa larga, que nombran garnacha de terciopelo Carmesi, bordada de leones, y coronas: gorra de lo mismo; toquilla bordada, y en ella una rica pluma de diamantes»<sup>43</sup>. A su lado, en un palafén ricamente aderezado, la hermosa viuda Tamar ostentaba joyas relativas

<sup>35</sup> IBIDEM, pp. 231-232. Entre los personajes, la reina doña Catalina aparece en una escena «bajo un dosel coronada».

<sup>36</sup> IBIDEM, p. 227.

<sup>37</sup> IBIDEM, p. 229.

<sup>38</sup> IBIDEM, pp. 233-239.

<sup>39</sup> *Papahigo*, que según el *Diccionario de la Real Academia Española*, consiste en: «especie de montera que puede cubrir toda la cabeza hasta el cuello, salvo los ojos y la nariz, y que se usa para defenderse del frío»; consúltese en: <https://dle.rae.es>.

<sup>40</sup> IBIDEM, pp. 33-34.

<sup>41</sup> *Borceguí*, tipo de calzado alto, ajustable con correas o cordones; consúltese: <https://dle.rae.es/borceguí>.

<sup>42</sup> SAN MARCOS, Francisco de. *Op. cit.*, p. 235.

<sup>43</sup> *Pluma*: joya que imita la forma del plumaje, normalmente muy rica. IBIDEM.



Fig. 12. Francisco de Zurbarán. *Santa Isabel de Thuringia*. Google Art Project

al escabroso episodio del *Génesis* cuando, disfrazada de prostituta, mantiene relaciones con su suegro Judá: «en la mano derecha llevaba vn anillo de oro, y en la izquierda un baculo de evano, guarnecido de plata, y en el brazo un braçalete de oro; prendas que la diò Judas su suegro, quando dèl concibió a Farès y Zaràn»<sup>44</sup>.

Este tipo de rica indumentaria para personajes bíblicos y del santoral se refleja en la obra de pintores y escultores contemporáneos, como Zurbarán, quien presenta elegantes personajes con ricas telas y algunas joyas, especialmente los elementos redondos, llamados *rosas* o *broqueletes*, que sujetan las ampulosas prendas de vestir, joyas de escote, bandas, cinturones enjovados y collares tipo gargantillas, además de perlas en el tocado y pendientes. Un ejemplo de este tipo de vestimenta sería su *Isabel de Turingia* hoy en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (fig. 12), *Santa Apolonia* del Museo del Louvre o la *Santa Casilda* del Museo Thyssen. En la versión masculina, los retratos ideales de Almanzor o los personajes de la casa de Lara llevan asimismo con joyas, especialmente botones, adornos de gorra o sombrero, y algún joyel. Su

<sup>44</sup> IBIDEM.

serie de retratos de Jacob y sus doce hijos, pintada hacia 1640, y conservada en Auckland, Durham, muestra lo que podría ser el aspecto de los figurantes en la máscara<sup>45</sup>. En efecto, estas imágenes coinciden con las descripciones de las vestimentas, jaeces de los caballos y algunas joyas de los patriarcas y personajes del Antiguo Testamento, como el caso de Aminadab, que traía «rico vestido, pendiente de los hombros, con rosas de diamantes»<sup>46</sup>.

Finalmente, cerraba la máscara el carro triunfal mariano, tirado por cuatro unicornios y con una capilla en el centro en la que aparecían figurados los desposorios de la Virgen, ésta con una diadema de oro y trece estrellas de plata.

Como se desprende del texto descriptivo y del tratamiento plástico de estos personajes en la pintura y escultura, las joyas servían para destacar la calidad social de los representados, asimilados a la nobleza, en tanto que antepasados de la Virgen, y contribuir al enaltecimiento final de la figura de María.

#### 6. BAJADAS DE LA VIRGEN DE LOS REMEDIOS DESDE SU SANTUARIO DE TOLTEPEC A LA CIUDAD DE MÉXICO

Otros tipos de eventos muy similares, que suponen la translación (esta vez, temporal) de la imagen original o de una de sus más veneradas réplicas, son las denominadas *bajadas* cuando, por distintas razones, permanecen en lugares más o menos aislados y se trasladan por corto tiempo a los núcleos de población más próximos, lo que constituye una poderosa ocasión para la fiesta, especialmente si se realiza en circunstancias extraordinarias o cíclicamente, por espacios de tiempo de duración variable, siendo los más esperados, los más largos. Son célebres algunas bajadas regulares, como la de la Virgen de los Ángeles de Getafe, en Madrid, y en las islas, la de la Virgen de Guadalupe, en La Gomera, o la de los Reyes, en El Hierro, que tiene lugar cada cuatro años; por su notoriedad e importancia destaca la lustral de Nuestra Señora de las Nieves que justifica estos estudios.

En América también existen numerosos ejemplos, algunos de ellos, muy significativos desde el punto de vista histórico, literario, musical y artístico; bajadas, asimismo, vinculadas a la identidad del grupo. Quizás uno de los ejemplos más notables sea el de la Virgen de los Remedios en la ciudad de México, cuyas bajadas principales conocemos gracias a la crónica de Ignacio

<sup>45</sup> Ver imágenes en: [https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/cronicas/cuadros-nomadas-zurbaran\\_119879\\_102.html](https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/cronicas/cuadros-nomadas-zurbaran_119879_102.html).

<sup>46</sup> IBIDEM, p. 237.

Carrillo y Pérez, empleado de la Real Casa de la Moneda en dicha población, escrita a finales del siglo XVIII<sup>47</sup>.

La titular es una pequeña imagen de Malinas que, según la tradición, acompañó a las huestes de Hernán Cortes en la conquista de México y fue colocada en lo alto del templo mayor<sup>48</sup>. Denominada comúnmente *la Conquistadora* (y, posteriormente, durante las guerras de independencia, *la Gachupina* o *Española*, o *La Generala*, presentada como rival de la de Guadalupe mexicana, enseña de la rebelión), se le atribuye el remedio de desgracias como la peste de 1576, la sequía de 1597 y la hambruna subsiguiente. Lo mismo puede decirse de las sesenta visitas o bajadas realizadas hasta el momento en que Ignacio Carrillo redacta su historia: «Baxa á esta Capital la Vírgen bella / A aquietar los temores que la afligen, / Y luego que su luz se mira en ella / La Tierra y Cielo culto le dirigen...»<sup>49</sup>. En caso de necesidad y en circunstancias extremas, la imagen se traía solemnemente a la ciudad, «conducida, recibida y obsequiada con la mayor devocion y aparato de grandeza con que puede contribuir la opulencia de esta Capital, sin decaer jamás el fervor ni un punto»<sup>50</sup>.

La creencia de los novohispanos en su eficacia protectora incluía también los peligros de la flota, acosada de piratas ingleses y holandeses, para lo que se realizaban solemnes funciones además de celebrarse una «Real Fiesta» cada primero de septiembre<sup>51</sup>:

Si los enemigos de la Monarquía Española esperan sorprehender los tesoros de Indias que navegan á su Metròpoli, baxa á México la prodigiosa Imágen de los Remedios, y sin otra causa desaparecen las esquadras que tenia en atalaya la avaricia. Bastante acredita esta asercion la Real Fiesta que de órden del Soberano se celebra en aquel Santuario el primero día de Septiembre, con asistencia del Exmó. Virrey, Real Audiencia y demas Tribunales, Exmô. Ayuntamiento, y quanto contribuye á hacer regia y suntuosa esta accion de gracias.

<sup>47</sup> CARRILLO Y PÉREZ, Ignacio. *Lo maximo en lo minimo: la portentosa imágen de Nuestra Señora de los Remedios, Conquistadora y Patrona de la Imperial Ciudad de México*. En donde escribía esta: historia Don Ignacio Carrillo y Perez, Hijo de esta Ciudad y Empleado en su Real Casa de Moneda año de 1798. México: Por Don Mariano de Zúñiga y Ontiveros, 1808. La introducción está sin paginar.

<sup>48</sup> Según la tradición, oculta durante la Noche Triste, fue redescubierta en 1535 por un cacique otomí. En 2019 se cumplían cinco mil años de su presencia en tierras americanas, aunque desde la independencia no se realizaron bajadas a la ciudad de México, sustituida definitivamente por el culto guadalupano. La actual basílica de Los Remedios en Naulcapan pertenece a la diócesis de Tlalnepantla.

<sup>49</sup> IBIDEM, s. p.

<sup>50</sup> CARRILLO Y PÉREZ, Ignacio. *Op. cit.*, «De la misma Señora», s. p.

<sup>51</sup> IBIDEM, «Al respetable publico», s. p.



En el altar, la imagen, cobijada en su hornacina, aparece en la descripción del cronista rodeada de joyas, inmersa en un fulgor dorado, casi celeste («abreviado Cielo»), al que se une el sentido del olfato, gracias al aroma de las pomas de ámbar que adornan su trono:

adornado todo el hueco del Nicho de tantas preseas y joyas inestimables, quando se descubre la Stá. Imágen, se ve un abreviado Cielo, y se le representa en él á un devoto la vision [de] Joseph el Sol y la Luna en las sagradas Imágenes del Niño y la Santísima Virgen que lo tiene en sus brazos, tan refulgentes, tan sin mancha y tan llenos de gracia y hermosura, que arrebatan la atencion ménos religiosa y mas distraida. Los Astros y Planetas se ven en la brillante preciosa pedrería [...] <sup>52</sup>.

Todo el Trono de la Soberana Reyna está rodeado de pomas de ámbar engastadas en oro, cuyas fragancias lo hacen un remedo del Parayso <sup>53</sup>.

Como no podía ser menos, Carillo enumera, siquiera de pasada, las riquezas que posee la imagen desde antiguo, destacando, además de las diminutas coronas conservadas en un cofrecillo de carey y plata, los rosarios, las imágenes de Cristo en oro, una gran perla, un diamante de buen tamaño y el águila de oro, enriquecida con esmeraldas, joya sin duda parecida (aunque menor, dado el tamaño de la imagen, apenas veintiocho centímetros) a la que tuvo la Virgen de la Candelaria, y que pudiera ser similar a otras conservadas, como la que poseyó Nuestra Señora de la Candelaria y otras existentes en Canarias, como la de filigrana y aljófar que se halla en corto pero interesante joyero de la Virgen de la Concepción (fig. 13), en la villa de San Andrés (La Palma) <sup>54</sup>:

Por el año de 1685, tenia ya de dones que le habian hecho los fieles, en Blandones, Cristales, Ramilletes, Candeleros, Cruces, Tabernaculo, de solo plata, un mil trescientos cincuenta y Seis marcos [...] Diez y seis Coronas de la Virgen y el Niño, las doce de oro con preciosa pedrería, y las quatro de plata, dentro de una caxuela de concha chapeada de plata [...] Diez pomos de ambar blanco y negro, guarnecidos de oro de martillo con sus pinjantes de perlas y aljófar, Rosarios, Gargantillas, Sartillas de perlas, coral, granates; dos Christos de oro, Agnus, cadenas y una Aguila de oro con tres esmeraldas [...]. Un punzon de oro con una perla neta redonda, del tamaño de una castaña pequeña que sirve de cetro Real á la Señora [...]. Un riquísimo vestido todo bordado de perlas netas de mucho valor [...]. Un diamante fondo en un cintillo, del que dice el P. Florencia que es pieza peregrina, que está apreciado en gran Suma.

Sin embargo, el tesoro no se exhibía junto a la imagen, en salas o camarines próximos, como es frecuente en los santuarios —componiendo un esce-

<sup>52</sup> IBIDEM, p. 64.

<sup>53</sup> IBIDEM, p. 65.

<sup>54</sup> CARRILLO Y PÉREZ, Ignacio. *Op. cit.*, pp. 72-73.



Fig. 13. Joyero de la Virgen de la Concepción. Villa de San Andrés, La Palma

nario que sirve para crear un ambiente de majestad y respeto, a la par que muestra la devoción de los fieles—, sino que, dado lo desértico y apartado de su templo, era custodiado por los mayordomos de la cofradía, recogiendo el autor las razones dadas por otro cronista<sup>55</sup>:

Lamenta dicho Autor (el P. Florencia) que la riqueza del Santuario esté fuera de la Casa de la Señora y no tenga una Sala de Tesoros donde estén, con aseó y distinción sus preseas como en otros de la Europa, y qué se mostráran algunos dias para crédito de la devocion de las personas que las endonaron, y aliento de otros. Da la razon dicho Autor en lo principal, que es hacerse cargo de ellas los Mayordomos, y viviendo en México, no quieren que otros tengan las joyas y ellos la responsabilidad. Agrégase á esto lo expuestas que estarian en aquel Santuario á las manos sacrilegas de los ladrones, que ni respetan Templo, ni hay para ellos muros que no asalten, ni arca que no violenten. El Santuario está despoblado, y sin vecindario.

De nuevo encontramos que el fin y objeto de la exhibición de los joyeros marianos no es tanto mostrar el valor de un conjunto de bienes como servir de testimonio de la vitalidad de la tradición y el prestigio de la imagen, además de ser un ejemplo a seguir por futuros donantes que deseen incorporarse a esa memoria colectiva.

<sup>55</sup> IBIDEM, p. 75.

### 6.1. *La bajada de 1616*

Llegada la imagen a la ciudad de México en su bajada de 1616, ésta la recibió con fachadas y calles adornadas, danzas, música, arcos de flores y enramadas —arte en el que destacan los indios aún hoy en día (fig. 14)—, rematados con banderas de papel picado y las variopintas procesiones habituales. Destaca, sin embargo, el texto que explica la utilización de «mundos», esferas y figuras huecas con distintos contenidos, cuya curiosa descripción transcribimos como inciso, ya que parece zanjar la polémica acerca de la procedencia de las piñatas mexicanas<sup>56</sup>, de las que parecen ser los antecedentes, pues Carrillo asegura no haber visto nada semejante en otros lugares, si bien el utilizar cuerdas para moverlas de un sitio a otro enlaza con determinadas representaciones festivas navideñas en las tradiciones medievales<sup>57</sup>:



Fig. 14. Arco floral, iglesia de San Francisco de Huejotzingo, Puebla, México

<sup>56</sup> El propio gobierno mexicano considera la piñata como símbolo identitario nacional, situando su introducción en el convento agustino de Acolman en 1586, si bien la descripción de la bajada de 1616 da a entender que se trataba de una tradición ya por entonces arraigada y que en tiempos del cronista continuaba manteniéndose. Estas creaciones populares —con diferentes formas, ligeras y que se abrían, liberando pequeños objetos de su interior mediante un mecanismo— parecen más adecuadas para la fiesta, y pudieran ser anteriores a las pesadas piñatas de olla de barro que es preciso golpear para abrirlas. Por otra parte, la piñata de picos tiene forma de estrella, lo que coincide con las estrellas que se movían mediante cuerdas en la representación de la Epifanía desde la Edad Media en los reinos hispánicos. Amplíense los datos en: [www.gob.mx/siap/es/articulos/la-pinata-simbolo-de-la-cultura-mexicana?idiom=es](http://www.gob.mx/siap/es/articulos/la-pinata-simbolo-de-la-cultura-mexicana?idiom=es).

<sup>57</sup> CARRILLO Y PÉREZ, Ignacio. *Op. cit.*, p. 111.

Los mundos es otra invencion propia de los Indios Mexicanos, pues en otros muchos lugares del Reyno en que he estado, no los he visto. Alegran sus funciones sagradas con ellos y obsequian á sus Santos en las Procesiones [...] unos representan el globo terraqueo, otros la esfera ó una granada, ó Pelicano, ó Iglesia, ó la Arca de Noe &c.: estas máquinas van llenas de flores, de obleas, de panes de oro y plata volante, y algunas aves especialmente Palomas [...]. La mas propia para verter las flores, es la que representa al dichoso Indio Juan Diego en el acto de desplegar la manta, soltar las flores que abarcaba en ella, y quedar á la vista la Imágen de Guadalupe, pues la lleva pintada la manta para representar con propiedad el portento de la Aparicion maravillosa de la imágen Guadalupana. Estos juguetillos que con gran destreza manejan los Indios, haciendolos ir y venir por un cordel de una acera á otra, con la mayor violencia por medio de una corrediza; al transitar la Imágen, tiran de otro cordel que suelta la abertura por la parte inferior, ábrese esta y cae una lluvia de flores y demas que abarcaba la máquina, de modo que cubre la Imágen ó si lleva Palio descarga sobre él.

Continuando con la fiesta, en el novenario realizado en honor de la imagen, fueron ofrecidas, entre otras, varias joyas que se mencionan someramente, parte de las cuales, a juzgar por la descripción, corresponderían a modelos de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, especialmente las figuradas, algunas usuales, como las que tenían forma de cordero o papagayo, y más raras las que reproducían una rana o un gato, joyas cuyo posible significado se discute, la mayor parte de ellas provista de dos o más cadenillas para llevar colgadas, por lo que recibían en nombre de *brincos*, voz de origen portugués, *dijes de cadenillas* o, más genéricamente, *pinjantes*. Algunas de estas joyas pudieran ser similares a las existentes en numerosos museos, especialmente en el Museo Nacional de Artes Decorativas y en el Arqueológico Nacional en Madrid o en el del Louvre en París. También serían parecidos los papagayos que aparecen trazados en el inventario del joyel de Nuestra Señora de Guadalupe (fig. 15) o los dibujos de las pasantías barcelonesas que incluyen joyas en forma de animales como el gato, la rana, camellos, lagartijas, tortugas, águilas y aves diversas, además de otros muchos objetos miniaturizados, caprichos que, además de verse en museos españoles y extranjeros, también se encuentran en los tesoros marianos de toda la península ibérica y las islas<sup>58</sup>. Aún hoy, en las fotografías oficiales de la imagen original en su basílica<sup>59</sup>, aparece portando uno de estos brincos o pinjantes de cadenas, representando, bien un cervatillo, como propone Ramírez de Castro, o quizás un cordero, pues

<sup>58</sup> Sobre este tipo de joya y su evolución, con ejemplos diversos, véase: ARBETETA MIRA, Letizia. «Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo XVI». En: Jesús Rivas Carmona (coord.) *Estudios de platería: San Eloy, 2005*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005, pp. 49-66.

<sup>59</sup> Disponible en: <https://www.facebook.com/BasilicaDeNuestraSenoraDeLosRemediosNaucalpan/photos/a.138346036362001/1437287846467807/>.



Fig. 15. *Papagayo*, códice del *Joyel de Nuestra Señora de Guadalupe*. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe

se menciona entre las joyas ofrecidas un «cordero de oro»<sup>60</sup>. En todo caso, se trataría de una joya de tipo y época similar a las mencionadas.

Se donaron también valiosos rosarios, cruces pectorales, con o sin elementos pinjantes, relicarios, entre ellos, varios *Agnus Dei* (medallones de cera con la imagen del cordero pascual, considerados de poderosa protección) en marcos de oro y plata, así como otras pequeñas imágenes de oro, como la de Jesús Niño, que vemos en colecciones como la de la Fundación Lázaro Galdiano<sup>61</sup>:

<sup>60</sup> Sobre el culto de esta imagen y la transformación o desaparición de las joyas en 1616, consúltese: RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. «Nuestra Señora de los Remedios de México: aportaciones al estudio de su orfebrería». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, v. 62 (1996), pp. 475-488, especialmente p. 478; sobre que este pinjante sea un cervatillo, p. 484.

<sup>61</sup> Número de inventario 694.

Iten un Niño Jesus de oro con siete piedras, con pinjantes de perlas. Se ignora su valor. Una Cruz de perlas netas que vale doscientos pesos. Una Rana de oro con trece diamantes, que costó ochocientos pesos. Un Papagayo de oro con seis esmeraldas: se ignora su precio. Un Cordero de oro con una piedra blanca por remate. Una Cruz de perlas netas con sus pinjantes de calabazillas muy ricas: se ignora su valor. Una Flor de oro con treinta y tres diamantes que vale mil pesos. Un Relicario grande de plata con la Imagen de nuestra Señora, y por el reverso muchas Reliquias. Un Gato hecho de un Berrueco con una perla en medio guarnecida de oro. Una Cruz de oro con palo de la Vega en medio. Un Agnus Dei de oro. Quatro Cruces de oro, con sus piedras y pinjantes de perlas. Un Ametista en una sortija de oro. Un Rosario de ambar guarnecido de oro. Una Imagen de nuestra Señora, de oro. Otro Agnus Dei de oro. Dos sortijas de oro con dos esmeraldas. Un Rosario de cristal con una Imagen de nuestra Señora, de oro por remate. Una Jarrita de oro. Un punzon de oro con una piedra rubia [...]»<sup>62</sup>.

Un lienzo dieciochesco existente en la parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella (Navarra) muestra la pequeña imagen con un brochelete o rosa de piedras, quizás esmeraldas o diamantes tintados, sartas de perlas y lo que parece un águila, que podría corresponder a la descrita<sup>63</sup>.

Como ya se ha indicado, en este tipo de relaciones suele anotarse de cuando en cuando el valor de una joya, indicando que se desconoce el precio de otras, lo que viene a sugerir que es tan alto que resulta incalculable. Todas estas joyas, obviamente, poseían un uso inmediato, exhibiéndose sobre la imagen o su entorno, de forma que su presencia en mayor o menor número, colocadas en uno u otro lugar, separaba el tiempo ordinario del extraordinario, para llegar a una apoteosis acumulativa en las bajadas más distanciadas en el tiempo, que por ello suelen ser las más ricas y complejas, por ser las más deseadas.

En cuanto a la fiesta, a pesar de la significación política de la imagen, se continúan celebrando solemnidades en su honor, y ante el camarín de la imagen y la fachada de la basílica se levantan enramadas florales y grandiosos arcos triunfales de arquitectura efímera, realizados con el mismo espíritu festivo del barroco.

## 7. EL VALOR POÉTICO DE JOYAS Y GEMAS EN LA BAJADA DE LA VIRGEN DE LAS NIEVES

Finalmente, y a modo de colofón, mencionaremos brevemente alguna imagen poética contenida en la literatura relativa a la bajada de Nuestra Señora de las

<sup>62</sup> CARRILLO Y PÉREZ, Ignacio. *Op. cit.*, pp. 115-116.

<sup>63</sup> IBIDEM, lám. III.

Nieves, cuando, a hombros de sus devotos, la imagen desciende la montaña, alhajada como una reina, rutilante, con sus más hermosas joyas dispuestas sobre el manto.

Como es sabido, la bajada de la Virgen de las Nieves desde su santuario a la ciudad de La Palma se celebra desde 1680, bajo el episcopado del obispo García Jiménez, y tiene carácter de fiesta lustral, en periodos de cinco años, manteniendo los componentes esenciales de la fiesta barroca<sup>64</sup>, incluida la presencia de las joyas en la imagen titular, colocadas según criterios específicos y en momentos concretos, en aras de cumplir las expectativas de los espectadores.

Sobre el origen y donantes de las joyas más destacadas de su tesoro, poco falta por decir tras los numerosos estudios de los investigadores, especialmente los recientes trabajos del Dr. Pérez Morera sobre el tema<sup>65</sup>, por lo que sólo cabe constatar aquí que la tradición de vestir y alhajar la imagen continúa viva y sometida a reglas no escritas, flexibles en mayor o menor grado y que, en lo relativo a las joyas, éstas son utilizadas como indicadores visuales del mayor o menor grado de importancia de cada acto, siendo las más conocidas y valiosas las preferidas para las grandes solemnidades (fig. 16).

Por ello, apenas queda señalar, en un breve apunte, que, en las distintas loas dedicadas a la Virgen de las Nieves en su bajada lustral encontramos a menudo referencias al mundo de las joyas, bien sean los metales preciosos o las piedras, cuyos coloridos se relacionan en ocasiones con los de las distintas flores<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Para una panorámica general del desarrollo de esta fiesta, véase: HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J., POGGIO CAPOTE, Manuel. «La Bajada de la Virgen de las Nieves (La Palma): ritualidad y carácter». En: *XVI Simposio sobre Centros Históricos y Patrimonio Cultural de Canarias*. San Juan de la Rambla: [CICOP España], 2013, pp. 196-208.

<sup>65</sup> Especialmente sus trabajos sobre la joya antigua en Canarias, ya citados, y los distintos monográficos sobre advocaciones canarias y sus joyeros, además de algunas colecciones privadas de las islas. Acerca de la importancia del tesoro en relación con el conjunto de la joyería hispánica, véase: ARBETETA MIRA, Letizia. «Canarias, el eslabón perdido de la joyería hispánica (I)». En: Nuria Salazar Simarro, Jesús Paniagua Pérez, Jesús Pérez Morera (coords.). «*El Jardín de las Hespérides*»: estudios sobre la plata en Iberoamérica: siglos XVI al XIX. León: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica; México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2020, pp. 423-456.

<sup>66</sup> Las noticias citadas a continuación se han extraído de la bibliografía general de la Bajada de la Virgen; consúltense especialmente: *I Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 27-30 de julio de 2017): libro de actas*. Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017; o los tres números del boletín *Lustum: gaceta de la Bajada de la Virgen* (2018-2020), tanto el primero como los segundos, accesibles en red.



Fig. 16. Preparación de las joyas más destacadas para la fiesta. Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves

En una conocida composición de Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707), de 1705, germen del Diálogo entre el Castillo y la Nave, leemos: «Tome puerto y venga rica / la que supo, en un instante, / de las Indias de los Cielos / traer el mejor diamante»<sup>67</sup>. En 1780, el compositor Antonio Ripa Blanque (1721-1795) pone música a versos que describen poéticamente la cotidianeidad de la imagen en su camarín, figurada como rosa y aguardando la demostración de afecto que, cada cinco años, le ofrecen sus devotos: «prisionera de diamante / grillos de esmeralda tiene»<sup>68</sup>. Y compara la nieve con el nácar. Asimismo, las composiciones anónimas utilizan este recurso. En una de 1810, la nieve se asocia al aljófara y las perlas: «que sean tus ojos verdes de esperanza / con la Nieve sagrada / de aljófara y perlas esmaltada». La imagen se asocia a las esmeraldas y perlas del tesoro mariano, especialmente el ros-

<sup>67</sup> FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707): estudio y obra completa*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, 1992, p. 380.

<sup>68</sup> RIPA, Antonio. *Música para la Loa de Nuestra Señora de Las Nieves, para el recibimiento del año 1780*. [Manuscrito]; véase: 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 General de Ahorros de Canarias, D. L. 2010, pp. 140-141.



trillo y el mazo de perlas con la inicial de *María*. Años más tarde, Antonio Rodríguez López (1836-1901) rememora la armonía musical y el suntuoso adorno del altar presidido en lo alto por la imagen: «voces de oro [...] Plata del altar del templo»<sup>69</sup>. Finalmente, encontramos que en otra letra poética anónima de 1840, refiriéndose a una de las imágenes simbólicas de la Letanía Lauretana, la Torre de David, también aparece la referencia al mundo de las gemas: «Blanca como nieve hecha de marfil».

Sirvan estas breves notas para señalar el papel fundamental de la joya en la fiesta barroca, pues es exhibida, tanto por los participantes más destacados o aquellos a los que les corresponde dentro del contexto, como por las propias imágenes que participan o son el centro del evento. Por el contrario, ciertas tendencias como privar a las imágenes de vestiduras o del uso de su joyero, transformar su contenido (como sucedió con las coronaciones canónicas) o enajenarlo, acarrear una pérdida de datos sobre la historia y las señas de identidad de muchas imágenes antiguas y veneradas.

---

<sup>69</sup> Composición con versos de Antonio Rodríguez López y partitura musical de Alejandro Henríquez Brito, estrenada en la Bajada de la Virgen de 1880; véase: HENRÍQUEZ PÉREZ, Manuel. «*Opera Omnia*»: *la Bajada de la Virgen, la música y La Palma*. Edición de Manuel Poggio Capote, Carmen L. Ferris Ochoa, Víctor J. Hernández Correa y Luis Regueira Benítez. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017; en las pp. 79-84 se reproduce el artículo: «Una loa del siglo XVIII para la «Bajada de la Virgen»». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, junio de 1956), p. 1B.



II

BAJADA DE LA VIRGEN DE LAS NIEVES Y LA FIESTA BARROCA:  
TRASLADOS Y DEVOCIÓN COLECTIVA EN LA CULTURA OCCIDENTAL

## INVENTARIO DE FIESTAS MARIANAS ESPAÑOLAS NO ANUALES

### INVENTORY OF NON-ANNUAL SPANISH MARIAN FEASTS

F. JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA\*

#### RESUMEN

Presentamos en este trabajo un inventario de fiestas de la Virgen que se celebran con una periodicidad fija no anual. Muchas de ellas se crearon en señal de agradecimiento ante una calamidad de la que el pueblo o la ciudad fueron liberados al poner a la Virgen María como intercesora. Aunque algunas de esas fiestas son centenarias, otras han sido creadas en el siglo XX. Las fiestas comienzan con el traslado o bajada de la imagen de la Virgen desde su santuario hasta la iglesia de la ciudad acompañada de una gran multitud de devotos entre danzas y cantos. Los días posteriores se celebran importantes oficios religiosos y otros actos culturales, musicales y deportivos en los que participan con gran alegría todos los vecinos.

*Palabras clave:* Pueblos y ciudades de España donde se celebran grandes fiestas en honor de la Virgen María con una frecuencia no anual: Aspe (Alicante); Gata (Cáceres); El Paso (La Palma); Alpuente (Valencia); Villa de Valverde (El Hierro); Alcalá de los Gazules (Cádiz); Zarza la Mayor (Cáceres); Ceclavín (Cáceres); Santa Cruz de La Palma (La Palma); Vallehermoso (La Gomera); San Sebastián (La Gomera); Alcántara (Cáceres); Castilblanco de los Arroyos (Sevilla); Chiva de Morella (Castellón); Tuéjar (Valencia); Alcázar (Tarragona); Ulldecona (Tarragona); Garrovillas de Alconétar (Cáceres); Cáliz (Castellón); Arico (Tenerife); Güímar (Tenerife); Valle Gran Rey (La Gomera); Albox (Almería); Beas (Huelva); Coria (Cáceres); Guijo de Galisteo (Cáceres); Morella (Castellón); Puebla de Guzmán (Huelva); El Almendro y Villanueva de los Castillejos (Huelva); Almonte (Huelva); Vallanca (Valencia); Algarra (Cuenca); Moya (Cuenca); Espinoso del Rey (Toledo); Titaguas (Valencia); Peñarroya de Tastavins (Teruel); Castrotierra de la Valderna (León); Santa Cruz de Tenerife; Bernardos (Segovia); Valls (Tarragona); La Pobra de Mafumet (Tarragona); Elche (Alicante).

#### ABSTRACT

In the present work I will offer an inventory of the Virgin's Feasts that are held on a fixed non-annual basis. Many of them were created as a sign of gratitude when facing a calamity from which the village or town had been freed by the intercession of the Virgin Mary. Although some of these feasts are centuries old, others have been created in the 20<sup>th</sup> century. The festivities start with the journey of the Virgin's image from her sanctuary to the town church accompanied by a large crowd of devotees amidst dances and songs. On the following days, important religious

---

\* Director del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Correo electrónico: [jcamos@rcumariacristina.com](mailto:jcamos@rcumariacristina.com).

services and other cultural, musical and sporting events are held in which the whole community participates with great joy.

*Key words:* villages and towns where feasts in honour of the Virgin Mary are held with a non-annual frequency: Aspe (Alicante); Gata (Cáceres); El Paso (La Palma); Alpuente (Valencia); Villa de Valverde (El Hierro); Alcalá de los Gazules (Cádiz); Zarza la Mayor (Cáceres); Ceclavín (Cáceres); Santa Cruz de La Palma (La Palma); Vallehermoso (La Gomera); San Sebastián (La Gomera); Alcántara (Cáceres); Castilblanco de los Arroyos (Sevilla); Chiva de Morella (Castellón); Tuéjar (Valencia); Alcázar (Tarragona); Ulldecona (Tarragona); Garrovillas de Alconétar (Cáceres); Cáliz (Castellón); Arico (Tenerife); Güímar (Tenerife); Valle Gran Rey (La Gomera); Albox (Almería); Beas (Huelva); Coria (Cáceres); Guijo de Galisteo (Cáceres); Morella (Castellón); Puebla de Guzmán (Huelva); El Almendro and Villanueva de los Castillejos (Huelva); Almonte (Huelva); Vallanca (Valencia); Algarra (Cuenca); Moya (Cuenca); Espinoso del Rey (Toledo); Titaguas (Valencia); Peñarroya de Tastavins (Teruel); Castrotierra de la Valdurna (León); Santa Cruz de Tenerife; Bernardos (Segovia); Valls (Tarragona); La Poble de Mafumet (Tarragona); Elche (Alicante).

## 1. INTRODUCCIÓN

Para escribir sobre fiestas y romerías de la Virgen en España es necesario recoger múltiples manifestaciones de fe sentida y manifestada de muchas maneras en toda la geografía peninsular e insular que integra ese inmenso, fecundo y variado concepto que conocemos como ‘religiosidad popular’. Habrá de tenerse en cuenta que en todos los casos hay que contar con los factores que individualizan cada una de las fiestas haciéndolas diferentes entre sí al tiempo que simultáneamente multiplican y enriquecen la diversidad de matices que se dan a la hora de recoger hechos, y hacer análisis y estudiar comportamientos en el campo de la sociología religiosa y cultural.

La inmensa mayoría de las imágenes de la Virgen, patronas de los pueblos y ciudades, son trasladadas anualmente —en algunos casos también se le llama *bajadas*— desde los santuarios y ermitas a las parroquias o templo principal con motivo de su fiesta religiosa para recibir cultos especiales por parte de los fieles y que suele coincidir con las ferias de la población.

Puesto que este trabajo se inscribe en la celebración de las Fiestas Lustrales de la Bajada de la Virgen de las Nieves de su real santuario a la ciudad de Santa Cruz de la Palma, hemos querido recoger otras fiestas y romerías de bajadas o traslados de imágenes de la Virgen que de forma regular y no anualmente se efectúan en pueblos y ciudades de España. Puede suceder y sucede de forma muy minoritaria el caso opuesto, es decir, que la imagen de la Virgen suba y se traslade desde su sede habitual en el templo parroquial del pueblo a su ermita, hecho que ocurre también de forma regular cada determinado número de años.

Sin duda se nos habrán escapado algunas pero hemos buscado y consultado mucha información, verificado nombres y lugares. Dejamos fuera de nuestro estudio los traslados o bajadas extraordinarias que por motivos especiales, a petición de la hermandad que ha recogido el sentir del pueblo respectivo, han sido aprobadas por la autoridad eclesiástica correspondiente, que ha concedido la licencia para efectuar ese acto especial fuera de todo tipo de cómputo temporal.

Estamos ante un fenómeno minoritario de casos y está repartido irregularmente. Las celebraciones marianas que hemos encontrado donde se da este tipo peculiar de fiesta no han tenido en su origen y fijación en el calendario una periodicidad uniforme, sino que ha sido una causa fortuita la que ha hecho que se establezca de forma fija cada determinado número de años. Y así existen fiestas que se celebran de forma regular cada dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete y diez años, según hemos podido comprobar.

Dentro de esas periodificaciones aleatorias que hemos citado, encontramos que en muchos casos el mayor número de fiestas marianas no anuales es el de las lustrales, seguidas de las septenales, y las menos frecuentes son las bienales, trienales y sexenales, quedando en plan testimonial las celebradas en otros períodos como las cuatrienales y las decenales.

Desde el punto de vista geográfico tenemos un reparto heterogéneo destacando en número Canarias, Levante y Andalucía; llama la atención que dentro del archipiélago canario, el fenómeno de las Bajadas solo se dé en la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna o Nivariense (provincia de Santa Cruz de Tenerife) y no en la Canariensis (Canarias, provincia de Las Palmas). También hemos encontrado lugares donde las fiestas han cambiado la periodicidad de la celebración reduciéndose el número de años de siete a cinco, y otros pueblos donde, al renovar los estatutos de las respectivas cofradías a finales del siglo XX, han pasado a celebrarse anualmente. Por último, como fenómeno curioso, hay algún pueblo donde desde no hace mucho tiempo, por el entusiasmo del párroco y algunos fieles, se ha establecido celebrar regularmente una fiesta a su patrona con carácter no anual y cuyo arraigo es todavía un fenómeno tímido; en esos casos sólo el tiempo y el respaldo del pueblo confirmarán que se está comenzado a formar una tradición.

En este tipo de fiestas destaca el archipiélago canario con nueve Vírgenes que son trasladadas desde sus ermitas a las parroquias de las ciudades con periodicidad no anual —mayoritariamente cada lustro—, y celebrándose en alguna de sus islas más de una Bajada; sobresale que algunos de estos ritos son de muy reciente creación, llegando su fundación hasta este mismo siglo XXI.

Dentro del carácter minoritario de este tipo de celebraciones podemos encontrarnos con que la misma imagen sea patrona de los pueblos y de que sólo en uno se festeje regularmente la bajada o traslado de forma no anual. El patronazgo compartido de una Virgen entre dos ciudades se celebra de manera anual en pueblos —también en número reducido—, por azar caprichoso del destino, como fue aparecerse o encontrarse la imagen en el territorio de un pueblo a un pastor del otro pueblo próximo. Después de muchas tensiones se reguló la forma de rendir culto en ambas comunidades locales a la misma imagen, pudiéndose introducir una tercera variante si además existe un santuario donde ambos pueblos veneran a su patrona.

Generalmente el origen de estas celebraciones fue la aparición de una situación grave que afligía al pueblo —muchas veces tomada como castigo— manifestada de varias formas: sequías, plagas, amenazas de guerra, epidemias, calamidades, naufragios... La tradición oral fue recogiendo y conservando el origen de la conmemoración religiosa, luego el paso del tiempo fue configurando la fiesta y comenzándose a dejar testimonio escrito de los actos que se celebraban.

El hecho de que el santuario (o ermita) donde se veneraba secularmente a la Virgen estuviese apartado del núcleo urbano y no pocas veces comunicado por un camino difícil hacía que el acceso a la imagen para pedir su ayuda y protección entrañase notable dificultad. Ese es el motivo —hoy se diría, en terminología eclesiástica, *por razones pastorales*— que decidió a las autoridades eclesiásticas al traslado o bajada de la imagen sagrada a la iglesia parroquial para que allí recibiese el culto masivo del pueblo como rogativa o como acción de gracias.

Entre los oficios religiosos especiales, el más destacado es el día que se celebra la fiesta eclesiástica de la advocación de la imagen, si la tiene en el calendario litúrgico, o el día que el pueblo tradicionalmente la ha celebrado, con una solemne función religiosa y procesión, sin contar con los días especiales de recibimiento y despedida de la imagen. Desde el punto de vista de la estancia en el pueblo, hay gran diversidad de actos en el período de tiempo que la imagen de la Virgen permanece en las respectivas localidades hasta que regresa al santuario o ermita que se considera su casa habitual. No es frecuente, pero existen lugares donde la imagen de la patrona tiene su morada permanente en el retablo mayor o en una capilla especial del templo principal, o en un santuario levantado en el núcleo urbano.

Los buenos frutos espirituales generados en esa determinada ocasión cuando, angustiados, pidieron su ayuda hicieron que la comunidad de fieles estableciese la repetición del acto de forma regular, con licencia de la autoridad

eclesiástica, fijando el período de tiempo determinado, pasando de esta forma a ser un hecho reglado y justificado como ocasión especial de que la imagen de la Virgen recibiese culto general por toda la población.

Al ser esos días la gran celebración religiosa del pueblo, se fue creando una serie de actos culturales y lúdicos que fueron consolidando el hecho de una fiesta total y que con el paso del tiempo ha producido un rico patrimonio cultural —religioso y secular—, propio de cada uno de los pueblos y ciudades hasta convertirse en un referente histórico de unidad local y de reafirmación de valores y signos de identidad propios.

Muchas de esas celebraciones incluyen en el día de la bajada o traslado el acompañamiento de la imagen con carros o carretas engalanados con alegorías marianas y símbolos de la localidad y su tierra, acompañados de grupos folclóricos y muchas personas ataviadas con los trajes típicos. Asimismo el día del regreso de la Virgen a la ermita o santuario es normal que sea de romería; tras depositar la sagrada imagen en su camarín y tener los últimos actos de culto con el canto de la *Salve* y los gozos propios, la mayoría de los romeros —familias, pandillas, grupos, peñas— se reúne en los parajes de las inmediaciones, que suelen ser bellos lugares naturales, para pasar la jornada estrechando lazos de amistad y paisanaje con comidas campestres y juegos tradicionales.

En algunos lugares, durante la Bajada/Traslado de la imagen de la Virgen a los pueblos respectivos se interpretan unas danzas exclusivas de esa fiesta, que tienen mucho de ritual, hechas siempre de cara a la imagen; la mayoría de las veces, por un grupo reducido de varones, hasta ahora, con número fijo y ataviados con un traje propio para esa ocasión, donde todas las prendas son de color blanco y que, con pocas variantes, se compone de enagua, zaragüelles o calzones, camisa, medias y alpargatas, y tocados con cintas de color rojo o azul. Acompañados generalmente con un ritmo muy sencillo de la flauta o gaita, el tamboril y, en algunos casos, con castañuelas. Podemos citar a: Valle de Gran Rey (La Gomera); Villa de Valverde (El Hierro); Morella y Chiva de Morella (Castellón); El Almendro, Villanueva de los Castillejos y Puebla de los Guzmanes (Huelva); Moya (Cuenca); Titaguas (Valencia), etc.

Al ser celebraciones que tuvieron origen de forma colectiva y espontánea, en la mayoría de los casos tardaron en quedar configuradas como actos fijos y en que naciese la tradición, por lo que la documentación es posterior. Sin embargo, aunque sólo haya sido así, el hecho de que en un pueblo o ciudad se haya mantenido la devoción a una imagen de la Virgen con una celebración regular y no anual es suficiente motivo como materia para nuestro tra-

bajo. Teniendo en cuenta la limitación del espacio de que disponemos en esta publicación, la reducimos, como indicamos en el título, a presentar un inventario (o relación) de esas Bajadas o Traslados en el que tratamos de recoger los aspectos más importantes, como título de la advocación mariana, lugar donde se le da culto, periodicidad de la celebración, aspectos más importantes de la fiesta y alguna referencia bibliográfica.

La huella que producen estas celebraciones en el imaginario colectivo queda reflejada en que la mayoría del vecindario de esos pueblos midan en muchas ocasiones los acontecimientos locales y familiares por el cómputo de la bajada o traslado de la Virgen, sobre todo si son períodos amplios: «fue en el quinquenio, sexenio, septenio, decenio tal...».

### 1.1. *Traslados: bajadas y subidas*

PERIODICIDAD	ADVOCACIÓN	PUEBLO
Bienal	Ntra. Sra. de las Nieves y Ntra. Sra. de la Asunción	Aspe (Alicante)
Bienal	Ntra. Sra. del Puerto	Gata (Cáceres)
Trienal	Ntra. Sra. del Pino	El Paso (La Palma)
Trienal	Ntra. Sra. de la Consolación	Alpuente (Valencia)
Cuatrienal	Ntra. Sra. de los Reyes	Villa de Valverde (El Hierro)
Cuatrienal	Ntra. Sra. de los Santos	Alcalá de los Gazules (Cádiz)
Cuatrienal	Ntra. Sra. de Sequeros	Zarza la Mayor (Cáceres)
Cuatrienal	Ntra. Sra. del Encinar	Ceclavín (Cáceres)
Quinquenal	Ntra. Sra. de las Nieves	Sta. Cruz de la Palma (La Palma)
Quinquenal	Ntra. Sra. del Carmen	Vallehermoso (La Gomera)
Quinquenal	Ntra. Sra. de Guadalupe	San Sebastián (La Gomera)
Quinquenal	Ntra. Sra. de los Hitos	Alcántara (Cáceres)
Quinquenal	Ntra. Sra. de Escardiel	Castilblanco de los Arroyos (Sevilla)
Quinquenal	Ntra. Sra. del Rosario	Chiva de Morella (Castellón)
Quinquenal	Ntra. Sra. de la Concepción	Tuéjar (Valencia)
Quinquenal	Ntra. Sra. de los Remedios	Alcázar (Tarragona)
Quinquenal	Ntra. Sra. de la Piedad	Ulldecona (Tarragona)



Quinquenal	Ntra. Sra. de Altagracia	Garrovillas de Alconétar (Cáceres)
Quinquenal	Ntra. Sra. del Socorro	Cálig (Castellón)
Quinquenal	Ntra. Sra. de Abona	Arico (Tenerife)
Quinquenal	Ntra. Sra. del Socorro	Güímar (Tenerife)
Quinquenal	Ntra. Sra. de los Reyes	Valle Gran Rey (La Gomera)
Quinquenal	Ntra. Sra. del Saliente	Albox (Almería)
Quinquenal*	Ntra. Sra. de España	Beas (Huelva)
Quinquenal**	Ntra. Sra. de Argeme	Coria (Cáceres)
Quinquenal***	Ntra. Sra. de los Antolines	Guijo de Galisteo (Cáceres)
Sexenal	Ntra. Sra. de Vallivana	Morella (Castellón)
Sexenal	Ntra. Sra. de la Peña	Puebla de Guzmán (Huelva)
Septenal	Ntra. Sra. de Piedras Albas	El Almendro y Villanueva de los Castillejos (Huelva)
Septenal	Ntra. Sra. del Rocío	Almonte (Huelva)
Septenal	Ntra. Sra. del Santerón	Vallanca (Valencia) y Algarra (Cuenca)
Septenal	Ntra. Sra. de Tejeda	Moya (Cuenca)
Septenal	Ntra. Sra. de Piedraescrita	Espinoso del Rey (Toledo)
Septenal	Ntra. Sra. del Remedio	Titaguas (Valencia)
Septenal	Ntra. Sra. de la Fuente	Peñarroya de Tastavins (Teruel)
Septenal	Ntra. Sra. del Castro	Castrotierra de la Valdurna (León)
Septenal	Ntra. Sra. de la Candelaria	Santa Cruz de Tenerife
Decenal	Ntra. Sra. del Castillo	Bernardos (Segovia)
Decenal	Ntra. Sra. de la Candela	Valls (Tarragona)
Decenal	Ntra. Sra. del Lledó	La Pobla de Mafumet (Tarragona)
Decenal****	Ntra. Sra. de la Asunción	Elche (Alicante)

FUENTE: Elaboración propia basada en la información de las fiestas.

- \* Comenzó siendo una celebración septenal y pasó a ser quinquenal.
- \*\* Desde finales del siglo XX, con la reforma de los Estatutos de la Cofradía, pasó a ser celebración anual.
- \*\*\* Desde finales del siglo XX, con la reforma de los Estatutos de la Cofradía, pasó a ser celebración anual.
- \*\*\*\* En la segunda mitad del siglo XX se estableció celebrar una fiesta con carácter no anual; de forma poco consistente la periodicidad ha conocido demasiados cambios. Inicialmente fue decenal, luego quinquenal, después bienal y, últimamente, anual.

## 2. CELEBRACIONES BIENALES

### 2.1. *Aspe (Alicante): Nuestra Señora de las Nieves y Nuestra Señora de la Asunción*

Para empezar, aquí tenemos el caso de que dos pueblos —Aspe y Hondón de las Nieves (El Fondó de les Neus), en la comarca de Vinalopó, provincia de Alicante— celebran a la misma Virgen de las Nieves como patrona y con la peculiaridad de que sólo Aspe es la que la traslada de forma regular la imagen en los años pares.

En 1418 dos jóvenes peregrinos, camino de Yecla, pidieron alojamiento a unos aldeanos junto a la ermita de Hondón; cuando se marcharon sin ser vistos, dejaron una imagen de la Virgen en la ermita de San Pedro, que era territorio de la jurisdicción civil y eclesiástica de Aspe y a ocho kilómetros de distancia. El regalo fue acogido con alegría y agradecimiento y se decidió poner la imagen bajo una advocación mariana introduciendo papeletas con varios nombres en un recipiente y elegirlo por el sistema tradicional de insculación; por tres veces salió la cédula que ponía «Nuestra Señora de las Nieves», nombre que no había sido escrito para el sorteo, y no tuvieron duda de aceptarlo como deseo celestial.

Por las especiales circunstancias que habían concurrido y por ser un territorio con dos núcleos de población dentro de una misma jurisdicción civil y eclesiástica, las dos comunidades escogieron a la imagen como patrona, aunque la residencia de la Virgen sería en la ermita donde los jóvenes la habían dejado. Cuando en 1746 el templo de Hondón se convirtió en parroquia, surgieron problemas sobre el copatronazgo de la Virgen y el culto de ambos pueblos.

Dichas disensiones fueron zanjadas redactando un texto de rango legal —primer Concordato de abril 1769— en el que se establecían las condiciones del traslado de la imagen, bajo la tutela y vigilancia del Ayuntamiento de Aspe; la Virgen permanecería en la parroquia de Nuestra Señora del Socorro de Aspe durante quince días, aproximadamente, con notificación previa del traslado al párroco de Hondón de las Nieves.

Inmediatamente se produjeron nuevas desavenencias y hubo que redactar un segundo Concordato (mayo de 1776) en el que firmaron los tres representantes de las instituciones implicadas, civiles y eclesiásticas: Ayuntamiento de Aspe y parroquias de Aspe y Hondón, y desarrollando todos los detalles del ceremonial del traslado.



Virgen de las Nieves, Aspe



Traslado de la Virgen de las Nieves, Aspe

Otro enfrentamiento surgió en 1839 con motivo de la segregación civil de Hondón de la Villa de Aspe adquiriendo la primera rango de población independiente con ayuntamiento propio, y la disputa sobre a qué pueblo le correspondía el patronazgo de la Virgen de las Nieves. Un tercer Concordato firmado el 3 de julio de 1848 puso fin a las disputas, regulando las acciones referidas a las fiestas patronales, y cuyo texto sigue vigente; en el artículo tercero quedó establecido que la Virgen de las Nieves sería trasladada del santuario-parroquia de Hondón a la Villa de Aspe con una periodicidad bienal, tomando como origen y punto de referencia los años pares por haberse firmado el acuerdo ese año, y los años impares lo celebrarían los vecinos de Hondón que guardaban la imagen en su parroquia.

El tres de agosto de los años pares a primera hora de la tarde es cuando se efectúa el traslado de la imagen —conocida cariñosamente como «la Serranica»— acompañada por una gran multitud de fieles para hacer la entrada en la Villa de Aspe al anochecer y comenzar al día siguiente los actos de bienvenida y víspera de la gran fiesta del 5 de agosto celebración litúrgica de Nuestra Señora de las Nieves.

El acto de entrega de la sagrada imagen se efectúa en el límite de los términos municipales —Aspe y Hondón— conocido como «El Collao», que es donde las autoridades ratifican la entrega y la recepción, respectivamente, en la traída y en la llevada. A partir de ahí la imagen es portada por los «Labradores de la Virgen», habiéndose producido a comienzos de este siglo roces desagradables entre los que reivindicaban derechos de herencia con los que declaraban también derechos de ser portadores por ser labradores de oficio. Llevado el asunto a los tribunales fallaron a favor de los miembros históricos del «Cortejo de Honor de los Labradores de la Virgen», y siendo reconocidos por tales los que figuraran con ese oficio declarado en el archivo municipal. Tras detenerse un pequeño tiempo en la ermita de La Columna la Virgen cambia su ropaje del camino y se la prepara para la gran entrada en Aspe donde es llevada procesionalmente hasta la parroquia de Nuestra Señora del Socorro.

Dentro del calendario de actos festivos en las fiestas patronales de Aspe en 1978 se creó la fiesta de Moros y Cristianos compuesta por comparsas que se organizan en cuartelillos que hacen las entradas, mora y cristiana, el envío y recepción de la embajada y la retreta; fiestas que pueden tener justificación en que a comienzos del siglo XVII los integrantes de la aljama de Aspe —barrio donde vivía la comunidad mudéjar/morisca—, ya subvencionaban los gastos de una fiesta religiosa en honor de la Virgen de las Nieves; fiestas que comienzan el 7 de agosto al finalizar los actos religiosos y tienen carácter anual dedicándose los años impares a una copia de la imagen que existe en la ciudad.

Los poetas locales han producido gran número de composiciones que se solían ofrecer a la Virgen, escritas en cedulitas y siendo arrojadas desde ventanas y balcones cuando pasaba camino de la parroquia. Eso dio origen a editar diversas «coronas poéticas» y, en 1908, una revista —*La Serranica*— donde se han publicado muchas composiciones y estudios sobre Nuestra Señora de las Nieves, así como otros trabajos de tipo cultural sobre la gran comarca del Vinalopó, especialmente de la gran cuenca de Novelda, Aspe y Monforte del Cid.

En Aspe se celebra otra fiesta con carácter bienal en honor de la Asunción de la Virgen María (15 de agosto). Es una fiesta menor en el sentido de que su ámbito de celebración abarcaba al templo donde recibía culto la imagen. Se celebraba los años impares para no coincidir con la estancia de la Virgen de las Nieves en la parroquia de la villa los años pares. Fue decayendo la celebración y en 1971 se suprimió la procesión; la imagen estaba deteriorada y el párroco tomó la iniciativa de que se restaurase. Con la llegada de la imagen remozada en 1997 y su alojamiento en la iglesia de Nuestra Señora del Socorro, se recuperó la celebración bienal, con actos religiosos y lúdicos.

*Bibliografía:* ASECIO CALATAYUD, Juan Pedro. *Noticias y documentos sobre la sagrada tradición que los pueblos de Aspe y Hondón le profesan a su venerada patrona la Virgen Santísima de las Nieves*. Disponible en: <http://turismoaspe.es/fiestas-de-la-virgen-de-las-nieves/>; AZNAR PAVÍA, Carlos. «La Virgen de las Nieves, patrona de las fiestas de Moros y Cristianos de Aspe». Disponible en: [http://web.morosycristianosdeaspe.es/?page\\_id=91](http://web.morosycristianosdeaspe.es/?page_id=91); FERRI CHULO, Andrés de Sales. *Iconografía popular de Nuestra Señora de las Nieves: patrona de Aspe y Hondón de las Nieves*. Aspe: Patronato de la Virgen de las Nieves, 1998; MARTÍNEZ ESPAÑOL, Gonzalo. «El culto a la Virgen de la Asunción de Aspe». *Sóc per a Elig: revista de la Sociedad venida de la Virgen a Elche*, II época, número 17 (diciembre de 2005), pp. 153-159; MÉNDEZ PUERTO, Antonio. *La invención de la Serranica*. Valencia: Guerri, 1969; NAVARRO BOTELLA, José María. *Aspe y su patrona*. Aspe: Patronato de la Virgen de las Nieves, 1977; *La Serranica*. Disponible en: <http://aspe.es/revistas-la-serranica/>. VARIOS. *Aspe: antología documental*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1982.

## 2.2. Gata (Cáceres): Nuestra Señora del Puerto

La Virgen de Puerto, patrona de Gata, se baja a la parroquia de la villa desde la ermita de San Blas el día 1 de agosto de los años pares, para celebrar unos actos religiosos, y sube el día 5, en el que se oficia una misa solemne y se pasa el día en los deliciosos parajes de la sierra y puerto de Castilla, acompañados los asistentes por los sonos de la flauta y el redoble del tamboril, bailando el «trenzo del ramo», y se «tira la bandera».

Es una fiesta del siglo XIX que ha sufrido la incuria del tiempo y la pérdida de las tradiciones; está unida la celebración de San Blas, y con la renovación



Virgen del Puerto, Gata



Danza de Gata

de los Estatutos con motivo de la publicación del Código de Derecho Canónico, la cofradía ha impulsado la recuperación de la antigua fiesta desde 2004.

En el obispado de Coria-Cáceres se estableció la reforma de las hermandades y cofradías. En Gata acordaron que: «A la luz de este espíritu y disciplina eclesial [renovación litúrgica conciliar], reunidos un grupo de fieles en el salón parroquial, devotos todos ellos de la Santísima Virgen del Puerto y de San Blas, nacida en la segunda mitad del siglo XIX y erigida canónicamente en mayo de 1860, para lo cual rogaron al Sr. Cura Párroco que procediera a elaborar los Estatutos a la luz de las “Normas Diocesanas para Hermandades y Cofradías” (el estatuto-marco)».

Con relación al culto de la Virgen del Puerto, se establece que: «la Cofradía de la Santísima Virgen del Puerto y del bendito San Blas de la Villa de Gata podrá celebrar dos fiestas, por separado, si es voluntad de la Cofradía: una en honor de la Santísima Virgen del Puerto, Patrona de la Villa, y la otra, en honor de San Blas como se hacía en otros tiempos ya lejanos; o seguir como se viene haciendo desde finales del siglo XIX: una sola fiesta al año alternando en honor de los Titulares de la Cofradía cada año, como igualmente se mantiene la fiesta en la Ermita el primer Domingo de Octubre en honor de la Santísima Virgen» (Estatutos, capítulo VI).

*Bibliografía:* «Andando por Gata». Disponible en: <http://www.nuevoportal.com/andando/pueblos/extrema/caceres/gata.html#historia>; DECRETO 28/1995, de 21 de marzo, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con categoría de Conjunto Histórico, la localidad de Gata. *Diario oficial de Extremadura*, n. 39 (1 de abril de 1995), pp. 1198-1200; FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Teodoro. *Guía para visitar los santuarios marianos de Extremadura*. Madrid: Encuentro, 1994, p. 128; GUERRA HONTIVEROS, Marcelino. *Apuntes históricos acerca de la Villa de Gata*. Cáceres: Diputación de Cáceres 2016, (1ª ed.: Salamanca: Establecimiento Tipográfico de Oliva, 1897); <http://www.gata.es/index.php/nuestras-fiestas/2011-05-06-15-24-54>.

### 3. CELEBRACIONES TRIENALES

#### 3.1. *El Paso (isla de La Palma): Nuestra Señora del Pino*

Esta ciudad celebra a la Virgen del Pino con una fiesta de joven creación. En 1955, un entusiasta grupo de vecinos de la Ciudad de El Paso acordó instituir una romería en la que cada tres años se bajase de forma solemne la imagen de su patrona a la parroquia del municipio desde su ermita, que se encuentra en el bosque del Reventón, a unos cinco kilómetros aproximadamente, en el viejo camino real a Santa Cruz de La Palma conocido como *Paso de la Cumbre*, que tiene lugar el segundo sábado de agosto, hasta la víspera de su fiesta el primer domingo de septiembre.



Virgen del Pino, El Paso



Ermita y Pino de la Virgen, El Paso



El Paso y su jurisdicción se ubican en el centro de la isla de la Palma integrando la Caldera de Taburiente, de origen volcánico, espacio que fue creado como parque nacional en octubre de 1954. Las montañas que circundan el término municipal contienen grandes masas arbóreas, principalmente de la especie autóctona *Pinus canariensis*.

La aparición de la Virgen hunde sus raíces en tiempos anteriores a la conquista de Castilla (1492-1493), cuando las luchas de las huestes del adelantado Alonso Fernández de Lugo con el caudillo nativo benahorita Tanausú, en el barranco del Riachuelo, en las faldas de La Cumbrecita y Cumbre Nueva, en el centro de la isla. Allí crece el «Pino de la Virgen» —en la actualidad, imponente especie arbórea aborigen de treinta y dos metros de altura y cuyo tronco tiene un radio de un metro y veinte centímetros—, donde, según otra tradición, unos leñadores encontraron la imagen mariana sobre sus ramas.

Inicialmente, en el mismo tronco del descubrimiento se practicó una hornacina para colocar la imagen; en 1876 Magdalena Rodríguez Pérez, gran devota de la Virgen, costeó la edificación de una pequeña capilla para protegerla de las inclemencias del tiempo y cuidarla, siendo conocida popularmente como *Magdalena la del Pino*, convertida desde entonces en ermitaña del lugar; en 1930 se levantó una pequeña ermita en sus inmediaciones.

La bajada y la estancia de la Virgen en El Paso constituye sin duda la fiesta clave de la ciudad, con repercusiones en toda la isla y en el archipiélago; son fechas conocidas como los *días grandes* porque se programa un conjunto de actos religiosos, festivos y culturales donde se unen el fervor, la fidelidad a la tradición y la vivencia de una fiesta compleja bastante similar a las del siglo XVII.

Es digna de mención la ornamentación del casco central de la Villa, especialmente las calles por donde hace la entrada la Virgen hasta la iglesia parroquial, con los grupos folclóricos y los muchos vecinos ataviados con los trajes típicos, las parrandas de amigos y familias que adornan carrozas engalanadas que acompañan a la patrona. Es buena ocasión para mostrar y lucir los productos de la tierra, la artesanía, el utillaje del hogar y la labranza en un bonito intento de recuperar la tradición y ofrecerla a la Virgen.

Bibliografía: HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. *La isla de La Palma: las fiestas y tradiciones*. [La Laguna]: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001; LORENZO HERNÁNDEZ, Carlos Valentín. *Bajada de la Virgen*. Disponible en: <https://fiestasdelpino.elpaso.es/#>; *Programa Bajada de Nuestra Señora del Pino*: con motivo de las Bajadas trienales se publican artículos de tipo histórico y cultural relacionados con estas fiestas, la Villa de El Paso y la isla de La Palma; RAMOS PÉREZ, Wifredo. «El municipio de El Paso». *Crónicas de Canarias*, n. 1 (2005), pp. 145-168. Disponible en: <http://www.cronistasoficialesdecanarias.es/des->

cargas/cronicas01/el Paso.pdf; RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Iván. «La Virgen del Pino de El Paso: apuntes de interés». *Bienesabe*, n. 118 (16 de agosto de 2006). Disponible en: <https://www.bienesabe.org/noticia/2006/Agosto/la-virgen-del-pino-de-el-paso-apuntes-de-interes>; VERNEAU, René. *Cinco años de estancia en las Islas Canarias*. Edición y traducción de José A. Delgado y Luis Lorenzo Perera. La Orotava (Tenerife): JADL, D. L., 1981.

### 3.2. *Alpuente (Valencia): Nuestra Señora de la Consolación*

La tradición principal sobre el descubrimiento de la imagen está recogida en una historia del siglo XVIII donde se citan fuentes orales con nombres, escritas con autor y documentación eclesiástica en las que se cuenta con detenimiento el hallazgo de la imagen en Alpuente, el traslado a Corcolilla, la denominación que se le dio de *Nuestra Señora de Consolación* por la gran cantidad de favores que hizo a todos los que le invocaban en momentos de necesidad; también se describen muchos de los *consuelos* recibidos por los devotos.

Según esa obra, la imagen fue encontrada por el sacristán de Alpuente en el año 1614 al abrir una sepultura en el cementerio de la iglesia arciprestal de la villa serrana del noroeste de la provincia de Valencia, al sur de la sierra de Javalambre, y fue depositada en la sacristía vieja. Por una fuerte sequía que sufrían los campos de aquella comarca, el día 28 de abril de 1616 se llevó en procesión a la ermita de San Bernabé y los Santos Abdón y Senén de la Masía de Corcolilla; la Virgen escuchó las plegarias y fueron abundantes las aguas.

Por no tener imagen de Nuestra Señora en esa aldea y haber en la parroquia de Alpuente la Virgen del Rosario, unos fieles (la tía Alvira, *sic*) manifestaron el deseo de tenerla en la ermita; poco después las autoridades eclesiásticas y civiles de Alpuente accedieron a la petición y el 11 de junio de ese año —fiesta de San Bernabé— se trasladó solemnemente y se colocó provisionalmente en el altar mayor, mientras los devotos levantaron un altar propio con retablo donde fue colocada definitivamente al mes siguiente. Tiempo después, aquel espacio fue transformado en una hermosa capilla con retablo nuevo y camarín decorado y enriquecido con obras de arte.

Posteriormente el Concejo de la Villa acordó en junio de 1682 que, cuando por motivos especiales se bajase la Virgen de Consolación a la Villa de Alpuente, se subiese a la ermita la imagen del patrón Señor San Blas, a unos siete kilómetros de distancia; y que una vez finalizado el motivo de la bajada, se volviesen a intercambiar las imágenes y quedase cada una en su lugar habitual. Más tarde se estableció que cada tres años la imagen de Nuestra Señora de Consolación se trasladase desde su sede habitual en la ermita —de Corcolilla a Alpuente—, efectuándose el segundo domingo de mayo hasta el segundo de agosto; previamente se produce el traslado de la imagen de San



Virgen de la Consolación, Alpuente



Gozos a Nuestra Señora de la Consolación, siglo XIX

Blas. Durante los traslados tiene lugar la recitación de *Dichos* o *Gozos*, que son poemas devotos dedicados a la Virgen; especialmente se hace esta ofrenda poética ya cerca de la Villa, en el lugar llamado la *Parada de la Virgen*.

El recibimiento de la Virgen se inscribe en el antiguo modelo de fiestas barrocas: el recorrido se prepara con iluminación especial y se engalana con arcos triunfales hechos con ramas de *Juniperus* (enebros y sabinas) y adornados con flores de papel; niños vestidos de ángeles y niñas de blanco acompañan a la imagen, mientras se escucha el volteo continuo de campanas. Previamente ha tenido lugar la «Votada» el sábado de Pascua por la tarde y consiste en que un grupo de muchachas manifiesta un deseo que ponen en manos de la Virgen; una noche hay un desfile de antorchas y farolillos con cencerros y música y se monta una escenificación del hallazgo de la imagen en la plaza de la iglesia; también tiene lugar la ofrenda de flores y, el día principal, misa solemne y procesión.

*Bibliografía:* HERRERO HERRERO, Valeriano, SÁNCHEZ NAVARRO, Gonzalo. *Alpuente y la Santísima Virgen de Consolación*. Castellón: Imprenta M. Tenas, 1969; MINAGANANTE, Lázaro Ramiro. *Historia de la prodigiosa imagen de Ntra. Sra. de Consolación, venerada en las Masías de Corcolilla, término de la Villa de Alpuente...* Pamplona: Antonio Castilla, impresor, 1785; FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *Guía para visitar los santuarios marianos de Valencia*. Madrid: Encuentro, 2000, p. 158; TÁRREGA ANDRÉS, Juan Francisco. «“Dichos” a la Virgen de la Consolación de Alpuente». Disponible en: <https://templersdeburjassot.wordpress.com/2017/09/09/dichos-a-la-virgen-de-la-consolacion-de-alpuente/>.

#### 4. CELEBRACIONES CUATRIENALES

##### 4.1. *Villa de Valverde (isla de El Hierro): Nuestra Señora de los Reyes*

Por una urgente necesidad de agua para los pastos y protección contra las langostas y otras enfermedades, los habitantes de la isla de El Hierro hicieron rogativas a la Virgen de los Reyes el 29 de enero de 1741. Viéndose favorecidos por la celestial ayuda, «por ser acto de piedad y bien común espiritual» quisieron dejarlo reconocido para perpetua memoria:

«Todos unánimes y conformes hacen votos con los vínculos y firmezas de lo que por sí y por todos los demás vecinos y moradores de esta Isla que hoy son y por los que en la posteridad les sucedieren, con caución [garantía] de voto en forma, y someten una, dos y tres veces a la Majestad divina y a la Emperatriz de los Cielos, que cada cuatro años, que será el primero el año de mil setecientos cuarenta y cinco, y de allí en adelante al mismo cómputo y respecto, pasará un señor Beneficiado y los clérigos que arbitrase, los señores Justicia y Regimiento, y los vecinos que no tuvieran legítimo impedimento, al santuario y ermita de la Señora, y con el mayor culto y veneración, la conducirán a esta Villa, haya o no urgente necesi-



Virgen de los Reyes, El Hierro



Bailarines de la Virgen de los Reyes, El Hierro

dad por el motivo que va relacionado, y si dentro del curso de los cuatro años hubiere alguna indigencia o conflicto que precise(?) traer la Sagrada Imagen, no por eso se ha de omitir el cumplimiento de este voto en cuanto a los cuatro años» [copia legalizada de 11 de mayo de 1869].

La ermita se encuentra en el Parque Natural de La Dehesa de Sabinosa, término municipal de La Frontera; es una zona despoblada y tradicionalmente dedicada al pastoreo en tierras comunales. El primer sábado de julio, que es la fecha elegida últimamente por motivos sociológicos —después de haberse celebrado en mayo en otras ocasiones—, la imagen está preparada en su «corso», que es una pequeña urna o silla para el viaje de madera forrada de cuero y con varales donde va la Virgen coronada con su bandera blanca con la «M» de María. Tras la misa de madrugada y el canto de la «medea», cuatro pastores sacan la imagen al pórtico, donde es recibida por el primer grupo de bailarines, que danzan y comienzan a hilar esa impresionante trenza que ininterrumpidamente se va creando gracias al amor y al entusiasmo de muchos cientos de metros y de algunos miles de artesanos de las formas que giran y giran, hacen venias, se arrodillan y vuelven a repetir los pasos y las vueltas, entre la oscuridad, el viento, la aurora, la bruma, los rayos del sol, con su indumentaria blanca y tocados de color, impulsados por el ritmo y la danza casi sagrada de los tambores y los pitos (flautas traveseras) que animan a seguir y seguir... Desde el punto de vista total, quizás ese sea el fenómeno coreográfico, folclórico, antropológico y religioso más importante de la Bajada. Por eso ya lo resaltó en el siglo XVIII el viajero Juan Antonio Urtusástegui:

Pero lo que más admira son las danzas que forman delante de la Imagen, que va en un sillón cubierto, desde que sale de su ermita, siendo menos fuertes los hombres que las mujeres en este ejercicio, pues hubo algunas en esta ocasión que yo asistí del mismo modo que en otras, que las seis leguas no cesaron ni un instante de bailar; cosa increíble a quien no hubiese sido testigo; y más que van descalzas, y que en sus vueltas, avances y retiradas, aumentan dos o tres leguas a aquella medida, sin parar, aun cuando se hace alto, como media hora en la cumbre. Añádase a esto los huyides y gritos frecuentes de alegría [...] Jamás he gozado procesión más festiva, tan vistosa ni de igual concurrencia, suponiendo que no haya sido mayor de cuatro a cinco mil personas.

Una vez que los porteadores de la Virgen arrancan, les espera un largo recorrido de unos cuarenta kilómetros y casi doce horas agotadoras por el «camino de la Virgen», que es el trazado por las antiguas rutas de los pastores que cruzaban habitualmente con sus ganados y algún tramo del camino real, hasta llegar a la parroquia matriz de Nuestra Señora de la Concepción de la Villa de Santa María de Valverde, simplemente *la Villa* o *Valverde* (que es la capital del municipio de Valverde), después de haber cruzado la isla desde el suroeste al noroeste. Pero como dice el estribillo del canto con que se repite con nuevas estrofas: «Por ver a la Madre amada, no siento la caminata».

A lo largo del camino se van sucediendo paradas o «rayas», que son pedestales de piedra donde los porteadores de la urna de la Virgen la entregan a los habitantes de la nueva jurisdicción de ese lugar; nuevos grupos de danzantes, con su bandera y su patrón, toman el relevo y bailan al son de su toque; en señal de respeto salen a saludar a la Señora los santos patronos de los pueblos y pedanías, ofreciéndole simbólicamente las primicias de la comarca: las llaves, los bueyes, un barco, los higos, las almendras, la cebada, los mocanes, queso, etc.

En la Piedra del Regidor, poco después de la salida, tiene lugar el saludo de los pastores, fieles devotos de la ermita; luego viene la Cruz de los Humilladeros, donde se hace el desayuno, y luego viene la «Raya» de Binto. La parada siguiente es la «Cruz de los Reyes», a la que se suele llegar al mediodía y es el momento del almuerzo; allí tiene lugar el tradicional tendido de los «paños», que es un danza muy original, y el recitado de loas. Sigue el camino, y las rayas: el Cepón, la Llanía, la Mareta, Cruz del Niño, Cuatro Esquinas, Tejequege, y la iglesia matriz, donde entra la Virgen de los Reyes portada por los vecinos y danzantes de Valverde que han hecho el último relevo en el barranco del Obispo. En algunos lugares se gira la silla de viaje a los cuatro puntos cardinales en señal de bendición de la Virgen a sus devotos.

Aprovechando la Bajada, la Virgen recibe cultos especiales de todos sus fieles y realiza visitas a todos los pueblos de El Hierro; un mes después —primer sábado de agosto—, Nuestra Señora de los Reyes inicia la subida a su ermita desde la iglesia de la Concepción con el mismo ritual y folclore, y muchas miradas de nostalgia en los rostros de los herreños que no pueden acompañarla.

*Bibliografía:* ÁLAMO GONZÁLEZ, José Manuel, ÁLAMO, Raúl, ARMAS, Javier, ÁLAMO, Antonio. *La Bajada de la Virgen de los Reyes, encuentro cuatrienal con la patrona de El Hierro*. [Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife]: Gobierno de Canarias; [Valverde]: Cabildo de El Hierro; [Santa Cruz de Tenerife]: CajaCanarias, 2001; BARRERA ÁLAMO, Flora Lilia. *El Hierro, por los caminos de la Virgen*. Valverde: Cabildo de El Hierro; [La Laguna]: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1997; FUNDACIÓN VIRGEN DE LOS REYES. *La Virgen de los Reyes a través de sus Bajadas*. [S. l.]: EDOBITE, 2001; GALVÁN TUDELA, Alberto. «La Bajada de la Virgen de Los Reyes». En: *Patrimonio histórico de Canarias: La Gomera, El Hierro*. [Las Palmas de Gran Canaria: Santa Cruz de Tenerife]: Gobierno de Canarias; 1998; MORALES PÉREZ, Longinos. «Poemas». En: *La Bajada de la Virgen de los Reyes, encuentro cuatrienal con la patrona de El Hierro*. [Las Palmas de Gran Canaria: Santa Cruz de Tenerife]: Gobierno de Canarias; [Valverde]: Cabildo de El Hierro; [Santa Cruz de Tenerife]: CajaCanarias, 2001; RIQUELME PÉREZ, María Jesús. «Nuestra Señora de los Reyes, La Dehesa (El Hierro)». En: *Guía para visitar los santuarios marianos de Canarias*. Madrid: Encuentro, Madrid, 1999, pp. 219-221; TALAVERA GARCÍA, Carlos A. «El baile de la Virgen de El Hierro: aproximaciones a sus posibles orígenes, conexiones e influencias». *Tenique: revista de cultura popular canaria*, n. 7 (2006), pp. 331-348; URTUSÁUSTEGUI, Juan Antonio. *Diario de viaje a la isla de El Hierro en 1779*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2004.

#### 4.2. Alcalá de los Gazules (Cádiz): Nuestra Señora de los Santos

Contrariamente a la costumbre en este tipo de casos, el traslado de la imagen de la Virgen de los Santos desde su santuario a la parroquia de San Jorge, en la plaza alta de la Villa (cuya torre sirve como de faro en el paisaje serrano), se la llama *subida*. Se efectúa el primer domingo de mayo.

El santuario está enclavado en la sierra de los Aljibes, dentro del Parque Natural de los Alcornocales y al comienzo de la ruta de las Cañadas de la Janda. Tuvo origen a mediados del siglo XIV en torno a la batalla Pagana (1339) y a la del Salado (1340), acciones militares fundamentales en la campaña de la conquista del Estrecho y del último periodo de la Reconquista.

Los vecinos de Alcalá habían levantado un humilladero próximo al lugar donde había aparecido un crucifijo colgado de la rama de un olivo; allí acudían frecuentemente por devoción; en la parte inferior de la cruz grabaron la alabanza a la Santísima Trinidad, que se repite intermitentemente, a imitación del coro celestial que algunos bienaventurados han narrado en sus visiones: «*Sanctus, Sanctus, Sanctus*». Existen dos leyendas de paternidad eclesiástica sobre el origen de la Virgen. En una ocasión un pastor escuchó una voz que decía que Dios quería que en aquel lugar se levantara una ermita a su bendita madre y, al estar vinculada la imagen a aquel espacio, se castellanizó el término latino y apareció la advocación de *Virgen de los Santos*.

Aunque la devoción a la Virgen y el culto crece a partir del siglo XVII, no será hasta el XVIII cuando se establezca la subida cuatrienal, sin contar las numerosas veces que de forma extraordinaria, por peligros y circunstancias especiales, han motivado que la imagen sea trasladada a la villa en rogativa. Comparte copatronazgo con San Jorge desde 1877.

Es sorprendente la ayuda que los devotos de la Virgen de los Santos han experimentado de ella y cómo han manifestado el agradecimiento de haber sido escuchadas sus peticiones, según se puede ver en las paredes de la nave central del santuario, cuajadas de exvotos en los que han dejado constancia de esa protección.

La subida a la Villa se hace en un ambiente de fervor y alegría. Tras la misa del peregrino se traslada la imagen en su templete de plata al gran trono, que será portado a hombros con cariño por los fieles alcalaínos durante los cinco kilómetros que separan el santuario del pueblo. Por antiguo privilegio, la primera «levantá» del paso la hacen los miembros de la corporación municipal.





Virgen de los Santos, Alcalá de los Gazules



Exvotos de la Virgen de los Santos, Alcalá de los Gazules

A mitad del camino hay un descanso en el que fraternalmente se comparte un buen almuerzo y luego tiene lugar el cruce del río Barbate, que pone momentos de nervios entre los portadores y de cálculo entre los mayordomos y el capataz. Cuando el cortejo romero se aproxima a Alcalá tiene lugar el otro gran momento religioso emotivo, que esperan muchos devotos: es el encuentro. La imagen de Jesús Nazareno, vestido de gloria, sale a recibir a la Virgen de los Santos; tras los signos de saludo, el Hijo se une a la comitiva que acompaña a su Madre hasta el templo.

Después de transcurrido un mes con importantes actos religiosos y culturales, a primeros de junio, la Virgen de los Santos deja Alcalá de los Gazules y, con el mismo fervor y cierta nostalgia, cientos de devotos la acompañan de nuevo a su santuario.

*Bibliografía:* ALCALÁ DE LOS GAZULES. «Archivo de Exvotos». *Revista Sans Soleil*. Disponible en: <http://archivoexvotos.revista-sanssoleil.com/alcala-de-los-gazules/> [se reproduce parte de la colección de fotografías que en la década de 1970 realizó el profesor Jerome R. Mintz, catedrático de Antropología de la Universidad de Indiana (Estados Unidos)]; ALMAGRO MONTES DE OCA, Ismael. *Apuntes para la historia de la Hermandad de la Virgen de los Santos*. [S. l.]: Ediciones Ende, 2014; ALMAGRO MONTES DE OCA, Ismael. *Las venidas de la Virgen de los Santos en la historia* (I-IV). Disponible en: <http://historiadealcaladelosgazules.blogspot.com/2018/05/las-venidas-de-la-virgen-de-los-santos.html>; CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús (coord.). *Guía para visitar los santuarios marianos de Andalucía occidental*. Madrid: Encuentro, 1992, pp. 45-47; RAMOS ROMERO, Marcos. *Alcalá de los Gazules*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1983; SÁNCHEZ DEL ARCO, Eloy. *Monografía de Alcalá de los Gazules*. Cádiz: [s. n.]. 1893.

#### 4.3. *Zarza la Mayor (Cáceres): Nuestra Señora de Sequeros*

El culto inicial a la Virgen de Sequeros proviene de la Edad Media, cuando estaba en la ermita de la finca y castillo Benavente; siendo patrona de Zarza la Mayor, en el siglo XVI se levantó una ermita a tres kilómetros de la población. Allí se celebra anualmente una concurrida romería en honor de la Virgen el martes de Pascua, que se sitúa en el porche porticado de la ermita y se celebra una misa solemne; luego, durante todo el día, preside el desfile de carrozas, las ofrendas que se le hacen, los bailes tradicionales y la fiesta campestre de sus devotos. Imprescindible degustar los bollos de Sequeros, elaborados con aceite, miel, anís, azúcar, aguardiente, harina y levadura. Al atardecer se celebra la subasta de las andas para la procesión, que tiene lugar por toda la explanada; tras el canto de la *Salve*, la imagen es colocada en su camarín.

A mediados del siglo XX el párroco y un entusiasta grupo de devotos decidieron trasladar la imagen de la Virgen de Sequeros cada cuatro años, el domingo siguiente a la romería —el de «Quasimodo», según la denominación



Virgen de Sequeros, Zarza la Mayor



Virgen de Sequeros, Zarza la Mayor

del antiguo calendario litúrgico—, a Zarza la Mayor, a la iglesia parroquial de San Andrés. La bajada se hace en el mismo ambiente festivo de la romería de pocos días antes, acompañada por todos sus fieles zarzeños con carrozas engalanadas, caballos ricamente enjaezados y mujeres con los trajes típicos. Se la recibe con el pueblo engalanado y pasando bajo los tradicionales arcos naturales confeccionados con vegetación y flores.

Durante su estancia la Virgen recibe cultos especiales en un novenario solemne y misa de la Virgen, sin permanecer sola, porque sus devotos le muestran el cariño que le profesan estableciendo unos turnos en los que le darán guardia; además, después del novenario, la imagen es procesionada a diario por todos los barrios del pueblo, haciendo descansos en altares y arcos bellamente ornamentados y calles engalanadas donde la vecindad demuestra el amor que tiene a su madre del cielo.

Un par de semanas después, aproximadamente, la Virgen de Sequeros regresa a su ermita.

*Bibliografía: Alegría Pascual en torno a la patrona «Virgen de Sequeros», Zarza la Mayor. Disponible en: <http://diocesiscoriacaceres.org/menuderecho/listadonot.php?IDNOTICIA=2851>; DOMÍNGUEZ MORENO, José María. «Las fiestas de Pascua por las tierras Cacerseñas». *Revista de folklore*, n. 186 (1996), pp. 183-190; FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Teodoro. *Guía para visitar los santuarios marianos de Extremadura*. Madrid: Encuentro, 1994, p. 132.*

#### 4.4. *Ceclavín (Cáceres): Nuestra Señora del Encinar*

En torno a la Virgen del Encinar y su ermita, en los bellos paisajes de la dehesa boyal y a dos kilómetros de la villa, se celebran unas fiestas en las que los ceclavíneros muestran la devoción a su patrona; patronazgo compartido con el arcángel San Miguel.

El santuario de la Virgen del Encinar es una interesante muestra de barroco popular y en su interior se conserva el grupo escultórico del *Cristo de la Encina*, que emerge del tronco de una encina, la figura de un amerindio empuñando un hacha y una mula, que tienen relación directa con la ermita. Según la tradición, el hecho de ese milagro está unido al vecino de Ceclavín Jesús Sánchez de Bustamante; en el Nuevo Mundo hizo fortuna y cristianizó a dos indios de su hacienda; uno fue el protagonista del milagro del Cristo y causa de su conversión (Marcos), y el otro con resonancias homónimas al escultor de la imagen original de la Virgen de Copacabana (Yupanqui). También trajo una imagen de aquella Virgen cuando en España había gran devoción a esa advocación mariana.



Virgen del Encinar, Ceclavín



Fiestas de la Virgen del Encinar, Ceclavín

El martes de Pascua tiene lugar la romería, en la que los vecinos de la villa acuden a la ermita para celebrar un encuentro de piedad, fiesta y buena vecindad en torno a su patrona. Después de la misa, la imagen es trasladada a la entrada de la ermita, donde tiene lugar un sermón especial, como recogen las crónicas, y por cuya sede han pasado muy buenos oradores sagrados que exhortaban a dar gracias a la Virgen por los beneficios recibidos desde un púlpito de piedra situado frente a la fachada principal. A continuación, la imagen recorre en procesión el entorno de la ermita para bendecir a los que han acudido hasta su casa. Una vez finalizados los cultos religiosos, los vecinos pasan una feliz jornada campestre y disfrutan del espectáculo primaveral de una dehesa extremeña.

Los días 27 y 28 de diciembre se cumple la tradición de llegar en caballo hasta la ermita para dar la vuelta tres veces al santuario pidiéndole a la Virgen que proteja al animal; ritual justificado en las épocas en las que la actividad económica era en el sector primario —fundamentalmente ganadera— y el torzón era una seria amenaza.

Sin embargo, la celebración que concita un fervor especial es la «Fiesta del Ramo», cada cuatro años, que es cuando la Virgen de la Encina es trasladada desde la ermita hasta la parroquia de Nuestra Señora del Olmo; fue instituida a instancias del párroco Vicente Rodríguez Acosta en 1979, para celebrar en su honor un septenario solemne y pasearla procesionalmente por todas las calles del pueblo, especialmente engalanadas con arcos verdes naturales adornados con flores y colgaduras, luciendo en los balcones y ventanas las mejores prendas del ajuar familiar; finalizados esos cultos y procesiones, la imagen de la Virgen regresa a su ermita acompañada por todo el pueblo para seguir escuchando allí las oraciones de sus devotos.

*Bibliografía:* CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. «Calderón de la Barca, San Agustín, los agustinos y *La Aurora en Copacabana*». *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, LII (2019), pp. 479-516 (las referencias a la ermita de Ceclavín, en las pp. 512-516); DOMÍNGUEZ MORENO, José María. «Las fiestas de Pascua por las tierras Cacerseñas». *Revista de folklore*, n. 186 (1996), pp. 183-190; FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Teodoro. *Guía para visitar los santuarios marianos de Extremadura*. Madrid: Encuentro, 1994, pp. 103-105; LUJÁN LÓPEZ, Francisco. B. «Nuestra Señora de Copacabana, una devoción andina patrona de Rubielos Altos (Cuenca): su origen y difusión». *Revista murciana de antropología*, n. 8 (2002), pp. 193-246 (las referencias a la ermita de Ceclavín, en las pp. 215-218); ROSADO DELGADO, Julio. *Bosquejo histórico de la villa de Ceclavín*. Cáceres: Talleres Tipográficos Extremadura, 1927 (nueva ed. 2007); ROSADO VIDAL, Severiano. *Ceclavín: su vida y su folklore*. Plasencia: Imprenta La Victoria, 1973.

## 5. CELEBRACIONES QUINQUENALES

### 5.1. *Santa Cruz de La Palma (isla de La Palma): Nuestra Señora de las Nieves*

Nuestra Señora de las Nieves es una pequeña imagen gótica de terracota policromada de cincuenta y siete centímetros que sostiene al niño Jesús en su brazo derecho; por devoción y gusto de la época se transformó en imagen vestida con ricos mantos bordados y valiosas joyas donadas por los devotos.

La imagen fue encontrada en la isla cuando llegó el conquistador Alonso Fernández de Lugo, siendo llevada probablemente por los primeros misioneros. Inicialmente fue colocada en una cueva de la zona del barranco, pero pronto se labró una ermita sencilla a comienzos del siglo XVI que a lo largo del tiempo se fue transformando en templo; Felipe IV lo integró con categoría de santuario en el Real Patronato (1661) y poco antes fue erigido canónicamente en parroquia (1657). Religiosamente el pueblo palmero vio culminada públicamente su devoción a la Virgen con la coronación canónica durante las fiestas lustrales de 1930.

La llevada de la Virgen de las Nieves a la ciudad que originó la institucionalización de las Bajadas se produjo cuando la visita pastoral que hizo a la isla el obispo Bartolomé García Jiménez (1665-1690). En la octava de Nuestra Señora de la Candelaria o Purificación de 1676 permitió el traslado de la imagen de nuestra señora desde la ermita situada en el lugar de La Dehesa a la parroquia matriz de El Salvador, para que allí el pueblo le tributase unos actos especiales de culto por la dilatada sequía que estaban padeciendo. Habiendo sido informado de los resultados espirituales obtenidos, estableció de forma regular la Bajada cada cinco años —los terminados en «0» y en «5»— y fijando que se comenzase el ciclo lustral a partir de 1680.

A lo largo de la historia y por diversas circunstancias la bajada se ha cambiado en el calendario —primero en febrero, más tarde en abril, luego en junio y, finalmente, en julio, que es la fecha que permanece—, respetando el conjunto de actos, a los que se han ido añadiendo algunos elementos, hoy ya veteranos, y otros que se han recuperado por el estudio de las fuentes documentales.

Casi un siglo después del establecimiento de la Bajada (1765), el rito de la celebración ya estaba plenamente fijado y consolidados los elementos principales con el modelo de fiesta barroca; no es posible determinar el proceso por el que fueron surgiendo los diferentes actos. La ceremonia religiosa era sencilla, pues consistía en trasladar a la Virgen en un trono-urna, entre el fervor del pueblo, haciendo unas paradas para el descanso, hasta la entrada en



Virgen de las Nieves en la procesión de bajada, La Palma



Diálogo entre el Castillo y la Nave, Santa Cruz de La Palma



Santa Cruz y depositarla en la iglesia matriz de El Salvador; los actos de culto comenzaban a partir de ese momento hasta la fecha del retorno días después.

Lo que se tuvo que ir gestando fue todo lo relativo a la fiesta barroca, es decir, el conjunto de actos y elementos que acompañasen a la Virgen a lo largo de la Bajada, los del domingo como día solemne y los de la estancia en Santa Cruz. Porque este proceso se fue realizando, probablemente de forma lenta, anónima y colectiva, y al tener lugar entre finales del siglo XVII y buena parte del XVIII, fueron barrocos ya que ese era el marco referencial temporal, cultural y estético que tuvieron los palmeros, devotos, ilustrados y artistas, unidos en el fervor a la Señora de las Nieves. Fueron articulando un programa de actos con conocimiento y sensibilidad para solemnizar la bajada lustral de su santuario a la ciudad y darle rango de fiesta mayor, fiesta religiosa y celebración festiva que, enriquecida con otros elementos, se ha perpetuado hasta la actualidad.

Tenemos un texto de 1765 donde el escritor anónimo no sólo hace la crónica puntual de esa Bajada, sino que describe aquellos aspectos que él cree más importantes y que son un apunte exacto de algunos elementos fundamentales de la fiesta barroca que se han mantenido. A ellos hay que añadir como aportación propia de la ciudad otros actos que han sido ideados por mano de alguien —mayordomos, junta de gobierno de la hermandad, grupo de devotos— y que de forma espontánea, por sensibilidad o por conocimiento de otras celebraciones semejantes, fueron apareciendo y terminaron integrándose sin distorsiones con el conjunto de elementos que ya formaban parte de esta fiesta y siendo asumidos por el pueblo que la vive y la celebra.

El acierto fue que esos elementos, piezas o asuntos que se fueron incorporando eran temas y aspectos tomados de esta tierra y sus tradiciones y, por lo tanto, considerados como materiales culturales salidos de sus raíces propias que habían evolucionado. Esa fue la razón de añadirlos como componentes suyos para la fiesta suya; así podemos citar el Diálogo entre el Castillo y la Nave, la Loa de Saludo, el Carro Alegórico y Triunfal, varias danzas, el Desfile de la Pandorga, los Gigantes o Mascarones y la Danza de Enanos, entre los más significativos.

La Bajada de la Virgen de las Nieves a Santa Cruz de la Palma cada cinco años, desde 1680, es la fiesta que llena la vida religiosa y cultural de la ciudad y sus vecinos y a toda la isla. Creadores de muchas ramas del arte preparan y diseñan los actos que tendrán lugar en la siguiente bajada lustral. Las fiestas de la Bajada están bastante bien estudiadas y cuentan con abundantes publicaciones.

*Bibliografía:* AA. VV. «Nieve transparente»: *poesías murales a Nuestra Señora de las Nieves*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2015; *Bajada de Nuestra Señora la Virgen de las Nieves en el año de 1850*. [Santa Cruz de la Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma], 2010; BÉTHENCOURT PÉREZ, Fátima. *La Danza de los Enanos*. Santa Cruz de La Palma: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 2005; 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*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 73-115; COBIELLA CUEVAS, Luis. *Las orillas de Dios: tres autos marianos en forma de carro alegórico*. [Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife]: Gobierno de Canarias, 1992; *Descripción de todo lo que pasó en la Bajada de Nieves en La Palma: año de 1815*. [Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma], 1997; *Descripción Verdadera de los solemnes Cultos y célebres funciones que la mui noble y leal Ciudad de Sta. Cruz de la ysla del Señor de 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*. Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 1989; *El Carro: [historia y espectáculo]*. La Laguna: Artemisa, 2005; FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto José. *El Real Santuario Insular de Nuestra Señora de Las Nieves*. León: Everest, 1980; *Festejos Públicos que tuvieron lugar en la ciudad de La Palma, con motivo de la Bajada de N. S. de las Nieves, verificada el 1º de febrero de 1845*. Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 2005; HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «De júbilos y festejos al servicio de María. Visiones de la Bajada de la Virgen de las Nieves». En: *Programa de la Bajada de la Virgen de 2005*. Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 2005; HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J., POGGIO CAPOTE, Manuel. «La Bajada de la Virgen de las Nieves (La Palma): ritualidad y carácter». En: *XVI Simposio sobre Centros Históricos y Patrimonio Cultural de Canarias*. San Juan de la Rambla: [CICIOP España], 2013, pp. 196-208; MARTINO ALBA, Pilar. «La Bajada de la Virgen: valor universal de una fiesta ritual». En: F. Javier Campos (coord.). *El patrimonio inmaterial de la cultura cristiana*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2013, pp. 325-340; PÉREZ VIDAL, José. «Representaciones religiosas en Canarias: los autos del Corpus y el Carro de la Bajada de la Virgen en La Palma». *Diario de avisos* (Santa Cruz de la Palma, número extraordinario de la Bajada de La Virgen, 1945); POGGIO CAPOTE, Manuel. «Santa Cruz de La Palma, patrimonio de la humanidad (glosas, iniciativas y perspectivas)». *Crónicas de Canarias*, n. 8 (2012), pp. 413-444; POGGIO CAPOTE, Manuel, HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. *Valores de la Bajada de la Virgen de las Nieves para ser declarada Patrimonio Inmaterial de la Humanidad* [Texto presentado en la sesión plenaria extraordinaria del Cabildo Insular de La Palma de 30 de enero de 2014 y aprobado por unanimidad e incluido en las actas, pp. 8-17]; POGGIO CAPOTE, Manuel, HERNÁNDEZ CORREA, VÍCTOR, J. (eds.). *I Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017; POGGIO CAPOTE, Manuel, MARTÍN PÉREZ, Francisco J., LORENZO TENA, Antonio. *¡Ah de la nave!: historia y cultura del corso berberisco en la isla de La Palma*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2014; RODRÍGUEZ LÓPEZ, Antonio. *Alegoría dramática representada sobre un carro por las calles de la ciudad de Santa Cruz de la Palma para anunciar la solemne fiesta tradicional de la Bajada de la Virgen de las Nieves en 1865*. Santa Cruz de la Palma: Imprenta El Time, 1865. Los programas de la Bajada de la Virgen que se editan con motivo de las celebraciones lustrales incluyen una interesante serie de estudios sobre aspectos concretos de las fiestas que no podemos enumerar por la gran cantidad de títulos. Desde 2018 se ha comenzado a publicar un boletín anual titulado *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Virgen*.

## 5.2. Vallehermoso (isla de La Gomera): Nuestra Señora del Carmen

A mediados del siglo XIX un matrimonio de la Posteragua —territorio del municipio de Vallehermoso— abandonó aquel lugar de la isla de La Gomera y ofreció la construcción de una ermita dedicada a la Virgen del Carmen para que les ayudase en la nueva vida que emprendían; la ermita se levantó en el lugar conocido como *Los Loros* o *El Ingenio* (por la instalación de modernas máquinas para la elaboración de azúcar de caña). La devoción arraigó profundamente en los vecinos de aquella zona y el resto del territorio hasta proclamarla patrona del municipio de Vallehermoso.

En el año de 1955 el párroco Manuel Díaz Luján y un grupo de vecinos de la zona conocida como *La Calle* deciden organizar una Bajada de la Virgen del Carmen desde su ermita a la iglesia matriz de San Juan Bautista, distante unos cinco kilómetros aproximadamente, para celebrar unos actos religiosos especiales en la población. Para realizar el proyecto, los promotores de la idea debían ponerse de acuerdo con los vecinos del valle del Ingenio, en cuyo territorio se encuentra la ermita. El plan de esta celebración religiosa terminó saliendo adelante con el apoyo del resto de la población del municipio y así comenzaron a celebrar unas fiestas lustrales los años terminados en «0» y en «5».

Como en los demás lugares, el motivo de la Bajada de la Virgen al pueblo era ofrecer un culto especial de sus devotos durante una semana de julio coincidiendo con su fiesta litúrgica, el día 16. Y ese acto continúa siendo el punto neurálgico de las fiestas lustrales por el respaldo multitudinario de los vecinos de Vallehermoso y el recibimiento que le hacen a su patrona. También se ha incluido un entrañable acto mariano como es la procesión hasta la playa aprovechando la vinculación marinera de Nuestra Señora del Carmen.

Por la proximidad con la celebración de la de San Juan Bautista (24 de junio) se ha ido ampliando la estancia de la Virgen en el pueblo un mes y se ha engrosando el programa de actividades de tipo cultural y festivo, destacando las hogueras de San Juan, una exaltación del pueblo guanche y de los valores paisajísticos de la isla, el baile de los magos, una feria de artesanía y gastronómica, actuaciones musicales y sesiones de fuegos artificiales, etc. El aumento de actos ha hecho que se amplíen los escenarios y haya una mayor participación del pueblo y sus barrios.

*Bibliografía:* DARIAS PRÍNCIPE, Alberto José. *La Gomera: espacio, tiempo y forma*. Santa Cruz de Tenerife: Fred Olsen, 1992; *Lustratio: Fiestas Lustrales de Vallehermoso, 60 años de historia*. Vallehermoso: [s. n.], 2015.



Virgen del Carmen, Vallehermoso



Bajada de la Virgen del Carmen, Vallehermoso

### 5.3. *San Sebastián (isla de La Gomera): Nuestra Señora de Guadalupe*

La imagen de la Virgen de Guadalupe, patrona de la isla de La Gomera, es una talla estofada de origen flamenco o sevillano del siglo XVI de veinticinco centímetros aproximadamente, con algún vestigio tardogótico en la leve curvatura de María, de color moreno, que no pertenece al grupo de las llamas *vírgenes negras*. En su brazo derecho sostiene al Niño Jesús y recoge su manto, y en el izquierdo lleva un ramillete de flores, posición opuesta a la imagen homónima del monasterio de la Orden de San Jerónimo —hoy bajo la Orden de San Francisco—, con la que sólo coincide en el nombre, quizás debido a algún devoto que pudo ver un lejano recuerdo con la otra Virgen de Guadalupe o, más directamente, al propio conde, que mantuvo buenas relaciones con el convento extremeño. Fue elegida patrona de la isla en el siglo XIX sustituyendo a la Virgen del Buen Paso que se veneraba a la entrada de la rada de San Sebastián y en la actualidad en una ermita situada en un pequeño promontorio a las afueras de Alajeró.

Según la tradición, su invención tuvo lugar por el resplandor que salía de una cueva a la orilla del mar que vieron los marineros de una carabela en su camino al Nuevo Mundo (quizás recién iniciado el viaje, puesto que algunos navíos se detenían en el puerto de San Sebastián como último punto de la corona de Castilla). Se aproximaron a tierra y descubrieron la pequeña imagen colocada sobre un arbusto y decidieron trasladarla al barco experimentando algunos hechos portentosos, repetidos en otros lugares: que la imagen daba muestras de no querer salir de su morada.

Fueron al cercano puerto de San Sebastián, a unos siete kilómetros, para dar parte a las autoridades, que se trasladaron al lugar conocido como *Puntallana* y se comprometieron a construir una pequeña y sencilla ermita para que la Virgen estuviera en el lugar que había elegido, que sufragó el conde Guillén Peraza de Ayala y Bobadilla, como se recoge en el *Libro de mandatos* que se conserva en la parroquia de La Asunción de la villa de San Sebastián. Una inscripción en la fachada recuerda que la ermita fue edificada en 1542 y la leyenda de la invención quedó grabada en unas cartelas situadas en el banco del retablo. No supieron aquellos hombres quién ni cuándo llevaron allí aquella imagen.

Se suele considerar el año 1871 ó 1872 como inicio de las fiestas no anuales que fueron inicialmente cuatrienales, pasando a fijarse definitivamente en quinquenales los años terminados en «3» y en «8». Al parecer, la Bajada de la Virgen se instituyó para contrarrestar la crisis religiosa que sufría la sociedad en aquellos momentos. La celebración se inicia el lunes siguiente al primer sábado de octubre con el curioso traslado de la imagen por mar. Las andas de la Virgen se suben a una barca profusamente engalanada y, acompañada



Virgen de Guadalupe, La Gomera



Llegada de la Virgen de Guadalupe a San Sebastián de La Gomera

por un cortejo de embarcaciones haciendo sonar sus bocinas, navega rumbo hacia San Sebastián; en la misma playa es recibida por una gran multitud de gomeros que con chácaras y tambores la llevan hasta la iglesia matriz de La Asunción pasando por las casas consistoriales, donde se le hace entrega del bastón como Alcaldesa Honoraria Perpetua que es de la villa.

Después de unos días en los que el flujo de los devotos de San Sebastián a venerar la Virgen es continuo, comienza otro acto muy peculiar consistente en que la imagen recorre los municipios de la isla trasladándose por mar y demostrando una especial vocación marinera que desde el comienzo mostró en La Gomera. Así va a Playa Santiago, Alajeró, Las Paredes, Chipude, La Dama, La Rajita, Valle Gran Rey, Arure, Los Chorros de Epina, Alojera, Tagulucho, Macayo, Las Rosas, Vallehermoso, Agulo, Hermigua y de nuevo a San Sebastián.

El objetivo de este entrañable ritual instituido en 1973, con motivo de su coronación canónica, es ir saludando a sus hijos y respondiendo a las visitas que le hacen en su casa de Puntallana. A comienzos de diciembre, un solemne novenario pone fin a su estancia urbana y, con el mismo ritual de la llegada parte a las orillas del océano en torno al día 12. En esta singular visita se suceden diferentes manifestaciones de amor y veneración del pueblo entero de La Gomera a su madre y patrona. Son días también en los que tanto en San Sebastián como en los diferentes pueblos se organiza infinidad de actos populares, folclóricos y tradicionales, porque la isla entera está de fiesta.

*Bibliografía:* RIQUELME PÉREZ, M<sup>a</sup> Jesús, CABALLERO MÚJICA, Francisco. *Guía para visitar los santuarios marianos de Canarias*. Madrid: Encuentro, 1999, pp. 199-212; DARIAS PRÍNCIPE, Alberto. *La Gomera: espacio, tiempo y forma*. Santa Cruz de Tenerife: Fred Olsen, 1992; FRAGA GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> del Carmen. «Esculturas de la Virgen de Guadalupe en Canarias: tallas sevillanas y americanas». *Anuario de estudios americanos*, n. 37 (1980), pp. 697-707; TEJERA GASPÁR, Antonio, DÍAZ PADILLA, Gloria. *La Virgen gomera de Guadalupe: historia de una tradición viva*. Santa Cruz de Tenerife: [s. n.], 1999.

#### 5.4. Alcántara (Cáceres): Nuestra Señora de los Hitos

Según la leyenda, la imagen de la Virgen de los Hitos se apareció a unos pastores en el tronco de una encina que se mantiene junto a la ermita, cuyo edificio ha sido varias veces destruido y reedificado. Desde tiempos lejanos la Virgen ha recibido gran devoción en Alcántara, donde la Orden Militar le tributó culto en su monasterio próximo. El 25 de marzo, fiesta de la Anunciación, es el día litúrgico de la Virgen, cuya celebración ciudadana como patrona se traslada al sábado. Los días anteriores, en la parroquia del pueblo se celebra el novenario.



Virgen de los Hitos, Alcántara



Ermita de la Virgen de los Hitos, Alcántara



Ese día tiene lugar una importante romería en su gran ermita, consistente en la subasta de los varales de las andas para sacar a la imagen a un altar de campaña para la celebración de una misa solemne, seguida de la procesión por el entorno. Posteriormente se desarrolla un día de fiesta campestre con el esquema tradicional de *desfiles de romeros, carreras y juegos de cintas y anillas* y comida, dando paso por la tarde a la verbena hasta últimas horas del día, en que se canta la *Salve* para despedirse de la Virgen, y regresan al pueblo.

Desde mediados del siglo XX se estableció que cada cinco años —los terminados en «0» y en «5»— la imagen de Nuestra Señora de los Hitos bajase al pueblo de Alcántara, distante unos cinco kilómetros, para recibir allí el culto de los vecinos; sin embargo, este traslado no reviste importancia significativa dentro del calendario de fiestas de la villa cacereña.

Tanto el título de la advocación mariana, *Hitos* como el entorno (donde se han conservado restos megalíticos) han hecho que surja la teoría de estar relacionado el ámbito de la ermita con posibles cultos con piedras de la fecundidad.

*Bibliografía:* ANDRÉS ORDAX, Salvador. *El Sacro Convento de San Benito de Alcántara de la Orden de Alcántara*. Madrid: [s. n.], 2004; DOMÍNGUEZ MORENO, José M<sup>a</sup>. «Microlitos y megalitos funerarios en Alcántara (Cáceres)». *Revista de folklore*, n. 125 (1991); FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Teodoro. *Guía para visitar los santuarios marianos de Extremadura*. Madrid: Encuentro, 1994, pp. 89-90; VARIOS. «El “paisaje sacro” de Garrovillas de Alconétar (Cáceres)». *Revista de estudios extremeños*, LXXIII / I (2017), pp. 91-134.

### 5.5. *Castilblanco de los Arroyos (Sevilla): Nuestra Señora de Escardiel*

*Escardiel* es un topónimo autóctono de la Villa de Castilblanco de los Arroyos que identifican como ‘campo de cardos o cardillos’; pertenece a la provincia de Sevilla y está enclavada en la ruta de la Plata que atraviesa Sierra Morena.

La imagen de la Virgen de Escardiel es una talla policromada del siglo XIII, de tamaño académico y del modelo fernandino, donada por Fernando III tras la capitulación del pueblo (1246-1247); en sus inmediaciones estableció un campamento para la campaña de la conquista de Sevilla (1248). En el siglo XVII y XVIII sufrió notables mutilaciones cuando se adaptó a figura de candelero, incluso sustituyendo la imagen del Niño Jesús.

Aunque anualmente se celebra una conocida romería en el santuario con motivo de la fiesta de la Asunción (14 y 15 de agosto), un importante acontecimiento mariano es que el 12 de agosto, cada cinco años, Nuestra Señora de Escardiel es trasladada en andas —vestida de Pastora, según la tradición dieciochesca— y cubierta para evitar deterioro por el polvo del camino des-



Virgen de Escardiel, Castilblanco de los Arroyos



Traslado de la Virgen de Escardiel, Castilblanco de los Arroyos

de la ermita serrana al pueblo, distante unos cinco kilómetros, acompañada de música de tamborileros, carretas y multitud de devotos. Tradicionalmente la imagen hace una primera parada en la zona del Mesón del Agua, donde se descubre del atuendo que la ha protegido, y prosigue hasta el barrio de la Huerta del Puente, donde pasa la noche, para prepararse y entrar solemnemente al día siguiente en la iglesia del Divino Salvador, donde permanecerá hasta el segundo fin de semana de septiembre que torne a su ermita. Desde el año 2017 se acordó adelantar la venida de la Virgen, que se hará el primer sábado de mayo, con el fin de que presida todos los actos religiosos que tienen lugar en el pueblo —primeras comuniones, confirmaciones, celebraciones de bodas, etc.— y visite todos los barrios tras la solemne procesión en su trono con palio de tumbilla que tiene lugar el día 15.

En 1966 se refunda la cofradía y se restaura la ermita; en 1977 un grupo de cofrades entusiastas promovió recuperar la tradición de que la Virgen volviese a bajar al pueblo cada cinco años —los años terminados en «2» y «7»—, como se hacía hasta los años cuarenta; las «Venidas» de Nuestra Señora de Escardiel al pueblo fueron una manera de revitalizar la devoción urbana a la Virgen.

En 1752 el Consejo de Castilla le concedió el título de Real a la Hermandad de la Virgen, pasando a llamarse *Antigua, Real, Imperial, Pontificia, Ilustre y Fervorosa Hermandad de Ntra. Sra. Santa María de Escardiel de Castilblanco de los Arroyos*, y en 1997 el ayuntamiento le otorgó la medalla de oro de la Villa.

Cuando esto se escribe, el Arzobispado de Sevilla anuncia que la Virgen de Escardiel de Castilblanco de los Arroyos será coronada canónicamente el 23 de mayo de 2020.

*Bibliografía:* CAMACHO MORENO, Manuel, JIMÉNEZ FLORES, Ana M<sup>a</sup>, SEGURA, Mercedes. *Castilblanco de los Arroyos: la tierra, el pueblo y su historia*. Sevilla: [s. n.], 2008; GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel. «Escardiel, advocación identitaria de Castilblanco: la devoción y la hermandad entre los siglos XVII y XVIII». En: José Roda Peña (dir.). *XVI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. Sevilla: [s. n.], 2015, pp. 73-104; *Hermandad*. Disponible en: <http://hermandaddeescardiel.es/category/la-hermandad/>.

### 5.6. *Chiva de Morella (Castellón): Nuestra Señora del Rosario*

Chiva de Morella —oficialmente, *Xiva de Morella*— es un núcleo de población anexionado en 1976 a Morella, provincia de Castellón. Está situado en una hondonada de la sierra de su nombre y, muy próximo a la antigua aldea, en un barranco de ese paraje agreste, se encuentra el santuario de la Mare de Déu del Roser (Rosario), en cuyas plantas brota una fuente cuya agua fue conducida por una acequia hasta el pueblo.



Virgen del Rosario, Chiva de Morella



Ermita de la Virgen del Rosario, Chiva de Morella

Desde mediados del siglo XIII allí se dio culto en una pequeña ermita a la Virgen con la avocación de *la Font* (Fuente), servida por un ermitaño luego transformado en santero; a mediados del siglo XVI se le añadieron siete capillitas o edículos dedicados a los siete «Dolores de María». Quizás por ese época se transformó la advocación por la del *Rosario*, edificándose el actual templo en 1890, al que se añadieron las estaciones de un vía crucis incrustado en la roca. Por la configuración agreste del terreno, siempre se ha unido el lugar y su entorno a todo tipo de leyendas e historias fantásticas, justificando la construcción de la ermita y el culto a la Virgen para conjurar esas fuerzas misteriosas.

En 1925, por circunstancias que no conocemos, cada cinco años —los terminados en «0» y en «5»—, el segundo domingo de agosto se celebra una fiesta especial, muy querida por los chivatanos, en la que la imagen de la Virgen se baja a la iglesia de San Salvador, donde el pueblo demuestra su cariño a Mare de Déu, siendo devuelta al santuario una semana después al finalizar esos días, que transcurren entre actos religiosos y festivos, especialmente el rosario de antorchas y la solemne procesión con las danzas que realizan exclusivamente en esta ocasión, todo muy cuidado por los mayores y mayorales elegidos para organizar el programa del «Quinquenni».

*Bibliografía:* «Ermitas y Santuarios de la Comunidad Valenciana: Morella (3)». *Els Ports, Castelló*. Disponible en: <https://www.ermitsacomunidadvalenciana.com/cpomor3.htm>; GARCÍA BELTRÁN, José Miguel. *Provincia de Castellón: santuarios marianos camperos*. Castelló: Diputació de Castelló, 2002, pp. 132-135.

### 5.7. *Tuéjar (Valencia): Nuestra Señora de la Concepción*

Con el nombre de *Fiestas Gordas* se celebran en la Villa de Tuéjar, en la Mancomunidad del Alto Turia, provincia de Valencia, unos festejos en honor de su patrona, la Inmaculada Concepción; aunque la fiesta litúrgica es el 8 de diciembre, en los años sesenta se decidió pasar la celebración a las semanas centrales del mes de agosto para que pudiesen participar todos los vecinos ausentes, especialmente los días centrales con ocasión de la fiesta de la Asunción. Se trata de fiestas quinquenales —los años terminados en «0» y en «5»—, sin saber la fecha en que se instituyeron, pero antiguas; la devoción llegó por influjo del cercano convento franciscano de Chelva, cuya orden religiosa ha venerado históricamente de forma especial esta advocación de la Virgen.

La Inmaculada Concepción es una talla policromada realizada después de la guerra civil del siglo XX que ha sido restaurada recientemente. Las fiestas comienzan con la subida de la Virgen desde su ermita moderna —aunque se conservan datos de una existente a finales del XVI— a la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles, donde recibe especiales cultos y manifestaciones



Virgen de la Concepción, Tuéjar



Procesión de la Virgen de la Concepción, Tuéjar

de fervor por tantas intervenciones que ha hecho a favor de sus devotos, como demuestran las ofrendas que porta la imagen.

Las fiestas tienen unos momentos culminantes en los que se mezclan diversos tipos y motivos de actos, pero donde todos giran en torno a una misma motivación: el amor a la Virgen a quien están dirigidos y dedicados:

- «Rodà de la bandera», en la que el portador hace girar hábilmente una gran bandera azul —el color simbólico de la Inmaculada— en tres fases consecutivas: alrededor del cuello, de la cintura y de las piernas, delante de la puerta de la iglesia y de cara a la misma en honor de la Virgen.
- «Bajada de la Virgen» a su ermita tras días intensos de actos; regreso multitudinario de los vecinos, que acompañan a la imagen hasta su casa habitual. Y a continuación se repite la representación teatral épico-religiosa a caballo del «Entramoro».
- «Entramoro» (o «Entrà moro»), que es un auto en el que se escenifica el intento de la toma de la Villa por parte de los musulmanes, en parte como castigo por la devoción que tienen a la Virgen, por la conversión de la princesa y por la intervención celestial de un ángel que arrastra al resto de la comunidad. La obra está escrita en verso (1832, la mayor parte en octosílabos), cuyo manuscrito se conserva en el archivo parroquial.

Bibliografía: ARROYO IBÁÑEZ, Aurora. «Proceso de restauración de la Virgen de la Inmaculada». *Tuéjar: fiestas gordas 2010*. Tuéjar: Ayuntamiento de Tuéjar, 2010, pp. 34-37; BRISSET MARTÍN, Demetrio E., *Representaciones rituales hispánicas de conquista*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, 1988 (véanse las pp. 141, 206 y 707).

### 5.8. Alcázar (Tarragona): Nuestra Señora de los Remedios

La Mare de Déu del Remei (o de los Remedios) era una pequeña talla barroca de ochenta centímetros que se veneraba en un santuario situado a los pies de la Moleta, privilegiado paraje de olivos centenarios, próximo a un antiguo poblado ibérico y a unos tres kilómetros de la Villa de Alcázar, en el sur de la provincia de Tarragona, comarca litoral del Montsià. Desde finales del XVI ha tenido diversas intervenciones que mejoraron el edificio, añadiéndosele campanario, crucero y cúpula.

En la contienda civil española del pasado siglo XX la imagen fue destruida y por suscripción popular se encargó una réplica a los talleres de Onda (Castellón), obra del escultor Juan Bautista Folia i Prades. Cuando el día 7 de octubre de 1939 —fiesta litúrgica de Nuestra Señora del Rosario— se ce-



Virgen de los Remedios, Alcázar



Ofrenda floral a la Virgen de los Remedios, Alcázar



lebró un emotivo acto religioso en la plaza de la villa, el párroco Mosén Federico Domingo propuso al pueblo establecer una fiesta especial, cada cinco años a comienzos de octubre, en la que la imagen bajase al pueblo para celebrar un solemne novenario y otros actos. La idea fue acogida con entusiasmo y se fijó que la primera bajada se celebrase en 1944, quinquenio que se repite los años terminados en «4» y en «9». Fue un proceso similar al que se hizo en el vecino pueblo de Uldecona.

Desde entonces todos los canareus preparan con enorme cariño la llegada de la Virgen del Remedio transformando el pueblo con una gran ornamentación de arcos, alfombras de flores, colgaduras, altares efímeros, fuegos artificiales, etc., como manifestación de fervor a su patrona. Los días del novenario se celebra un rosario de la aurora y la Virgen recorrerá en varias procesiones los diferentes barrios de la población decorados de la misma forma y recibiendo en la parroquia de San Miguel Arcángel infinidad de ofrendas florales como muestra de la devoción del pueblo.

Junto a esos actos religiosos se han ido añadiendo otros de tipo festivo que hacen de estos nueve días unas fiestas entrañables; han adquirido especial relieve el pregón, la proclamación de heredas, heredero y pubilleta, desfile de carrozas, carrera de «carraus», encuentro de gigantes y otras actividades populares.

Al finalizar el novenario, la Virgen de los Remedios regresa a su ermita para allí seguir recibiendo las manifestaciones de fervor de sus devotos.

*Bibliografía:* FERRER, Joan. *El Remei d'Alcanar*. Alcanar: Parròquia d'Alcanar, 1990; MATAMOROS, Josep. *Història de mi pueblo*. Tortosa: Imprenta Querol, 1922 (nueva ed.: Ajuntament d'Alcanar, 1991); <http://patrimonifestiu.cultura.gencat.cat/Festes-i-elements-festius-catalogats-o-declarats/Festes-votives/Festes-Quinquennals-d-Alcanar>.

### 5.9. *Uldecona (Tarragona): Nuestra Señora de la Piedad*

Uldecona es un pueblo enclavado en un bello paraje situado en el sur de la provincia de Tarragona, en la comarca litoral del Montsiá. Por su enclave y clima fue una zona poblada desde la prehistoria y se conservan abrigos en las rocas con vestigios de arte rupestre. También alberga unos cientos de olivos centenarios, entre ellos, un ejemplar monumental que se considera el árbol más antiguo de la península Ibérica —conocido como *la Farga de Arión*—, científicamente datado en el reinado del emperador Constantino (314 d. C.).

En esta villa recibe especial devoción su patrona la Verge de La Pietat, que es un grupo escultórico tallado de pequeñas dimensiones de la Virgen que



Virgen de la Piedad, Ulldecona



Decoración urbana de la fiesta de la Virgen de la Piedad, Ulldecona

sostiene el cuerpo muerto de Jesucristo según el modelo iconográfico del arte cristiano. Se conserva en el santuario adosado a la Mola de Godall o Sierra de la Ermita, existente como eremitorio en la Alta Edad Media, luego transformado en santuario por la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén (Orden de Malta), donde se retiraban algunos comendadores, y remodelado en varias ocasiones.

En la guerra civil española del pasado siglo XX el santuario y la imagen fueron destruidos. Siguiendo un proceso semejante al de la vecina localidad de Alcanar, en septiembre de 1939, con motivo de la bendición de la nueva imagen, tallada y donada por el artista local Vicente Barrera, el Ayuntamiento de Ulldecona adoptó el acuerdo de bajar la imagen de la patrona, la Mare de Déu de la Pietat, a la ciudad para recibir unos cultos extraordinarios, cada cinco años, los terminados en «4» y en «9». En 1964 se trasladaron estas fiestas mayores a la segunda semana de septiembre, aprovechando la festividad litúrgica de la Virgen de la Piedad, que antes se celebraban en octubre, en honor de San Lucas, porque fue cuando se trasladó el pueblo al actual enclave y por eso se llamó *San Lucas de Ulldecona*.

La bajada de la Virgen constituye el inicio de las Festas Quinquennals; para ello el pueblo se transforma, que es lo más propio de esta celebración. Todas las calles se decoran con infinidad de elementos ornamentales efímeros, diseñados y confeccionados durante meses para esta ocasión: flores y plantas artificiales, lámparas, figuras, etc. que ocupan todas las calles y que se iluminan por las noches ofreciendo un aspecto sorprendente; igualmente las casas lucen en balcones y ventanas todo tipo de colgaduras vistosas, especialmente mantones de Manila, con los que luego habrá un baile especial.

Durante nueve días la Virgen de la Piedad recibe especiales actos de culto en la parroquia de San Lucas y se pasea en procesión por todas las calles de Ulldecona, divididas por sectores, y tratando de competir el vecindario por que su ornamentación sea la mejor. Después de estos nueve días, la Virgen, acompañada por la gente del pueblo, vuelve a su ermita.

Estas fiestas mayores tienen un importante complemento de actividades de ocio, culturales, musicales y deportivas que alegran a los vecinos, al margen de sus creencias y prácticas religiosas.

*Bibliografía: Catàleg del patrimoni festiu de Catalunya: festes quinquennals D'Ulldecona: memòria documentada sobre la història, característiques actuals, elements i implantació de la festa; GÓMEZ GARCÍA, Gonzalo. «Iglesias y conventos de la Orden de Malta en España». En: Javier Alvarado Planas y Jaime de Salazar y Acha (coords.). *La Orden de Malta en España (1113-2013)*. Madrid: [s. n.], 2015, v. 2, pp. 929-982.*

### 5.10. *Garrovillas de Alconétar (Cáceres): Nuestra Señora de Altagracia*

Garrovillas de Alconétar es una localidad de la provincia de Cáceres, en la región de Alcántara y tierra solar de Órdenes Militares; inicialmente llamada *Garrovillas*, cuando pasó al dominio real Alfonso X le dio el título de *villa* y le añadió el *de Alconétar* en recuerdo de la otra población próxima que fue destruida por una crecida del cercano río Tajo. Está asentada en una llanura dedicada tradicionalmente a la explotación agrícola de cereal y a los pastos ganaderos estacionales.

A cinco kilómetros aproximadamente se levanta el santuario de Nuestra Señora de Altagracia, patrona de la villa y advocación profundamente enraizada en la población desde la Alta Edad Media. Es un edificio ubicado en una dehesa conocida como *Villaluengo*, con partes góticas, otras renacentistas y alguna intervención moderna.

Según las leyendas de la invención de la Virgen —que varían en algunos detalles—, una niña de Garrovillas apacentaba su rebaño en la dehesa de Villaluengo cuando vio una imagen, en el hueco de unas peñas, cubierta por un manto (negro o blanco) que le dijo ser la Virgen de Altagracia. La niña contó lo sucedido, los vecinos fueron y excavaron en el lugar de la aparición y encontraron la imagen, que trasladaron al pueblo, pero regresaba al lugar donde se apareció, como en otros casos, interpretando los garrovillanos que la Virgen deseaba que se edificase una ermita en aquel punto. Debajo del altar se conserva un pequeño espacio o cueva donde aparecen, en la pared, dos piedras pulidas de granito que algún investigador identifica como muestra de la «manifestación aquiropoiética de la divinidad», similar a algún otro caso y recordando el testimonio de Alfonso X en la Cantiga 29.

La devoción a la Virgen de Altagracia ha sido una constante de este pueblo. Y prueba es que cuando algunos de sus vecinos pasaron al Nuevo Mundo, llevaron imágenes de ella. Los hermanos Alonso y Antonio Trejo, vecinos de Plasencia pero descendientes de familia de Garrovillas, fueron en la gran expedición de Nicolás de Ovando cuando en 1502 partió como gobernador y administrador de La Española. Llevaron un lienzo de Nuestra Señora de Altagracia que ellos colocaron en la iglesia de la villa de Higüey, luego ciudad de la provincia de Altagracia en la República Dominicana; de esta forma, aquella pequeña iglesia se convirtió en el santuario mariano más antiguo de América, y la advocación de la Señora de Altagracia se extendería por todo el continente.

La fiesta principal es la romería de septiembre con ocasión de la Natividad de la Virgen, día 8, en la que el pueblo se traslada al santuario para ce-



Virgen de Altagracia, Garrovillas de Alconétar



Procesión en la ermita con la Virgen de Altagracia, Garrovillas de Alconétar

lebrar una misa solemne y procesión por el entorno pasando luego un día en el campo con la familia y los amigos del pueblo, comiendo y disfrutando con varios actos festivos. En la segunda mitad del siglo XX se estableció la bajada de la Virgen al pueblo para recibir cultos especiales cada cinco años —en algún lugar escrito se dice cada cuatro—, pero es una costumbre todavía sin mucho arraigo, aunque se sigue manteniendo en la actualidad.

*Bibliografía:* Garrovillas de Alconétar: *guía histórico-artística*. Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», Diputación Provincial de Cáceres, 1983; MARCOS DE SANDE, M. «Del folklore garrovillano: usos y costumbres». *Revista de estudios extremeños*, I, 4 (1945), pp. 447-460, especialmente, p. 451; MARCOS DE SANDE, M. «Del folklore garrovillano: tradiciones garrovillanas, leyendas religiosas, caballerescas, tipos legendarios, supersticiones, idioma, refranero y vocabulario». *Revista de estudios extremeños*, III, 1-2 (1947), pp. 76-114, especialmente, pp. 78-79; MARTÍN GIL, Tomás. «De la historia del arte de Extremadura: excursiones a viejas ermitas: la de Nuestra Señora de Altagracia, en Garrovillas». *Revista de estudios extremeños*, I, 2 (1945), pp. 147-160; RIVERO PORRAS, Nicolás. *Historia real de la Virgen de Altagracia*. [S. l.]: Edición del Autor, 2017; SERRADILLA MARTÍN, Cándido, MARTÍN NIETO, Dionisio A., MOLANO CABALLERO, Santiago. *Altagracia de Garrovillas de Alconétar: aspectos históricos, religiosos y artísticos de una devoción*. Altagracia: Cofradía de Nuestra Señora de Altagracia, 2013.

### 5.11. *Cálig (Castellón): Nuestra Señora del Socorro*

La Virgen del Socors o del Socós es la patrona de Cálig, provincia de Castellón, en la comarca del Bajo Maestrazgo. La imagen sigue el esquema iconográfico de este modelo en el que la Virgen castiga al diablo. La Virgen del Socorro es una advocación mariana ligada a la Orden de San Agustín, que difundió su devoción por el Mediterráneo desde comienzos del siglo XIV.

El santuario de Cálig está situado en las inmediaciones de la Villa, en la falda del Coll de les Forques, paraje natural muy acogedor; es un buen edificio de mampostería donde estuvo un antiguo eremitorio, luego transformado a finales del siglo XVI, en el que ya consta la devoción del pueblo a la Mare de Déu del Socors. En la segunda mitad del siglo XVIII se remodela como templo de empaque. Al fondo de la planta de salón se encuentra un sobrio retablo neoclásico que enmarca una gran hornacina que acoge a la Virgen, bien visible desde los pies del templo.

La fiesta se celebra el día 6 de septiembre, en el que por la mañana se camina litúrgicamente con cruz alzada y gran parte del pueblo desde la próxima parroquia de San Lorenzo para celebrar la misa solemne; luego se pasa un día de campo en las inmediaciones de la ermita hasta la hora en que la imagen de la Virgen es sacada en procesión por los alrededores del santuario. En los días inmediatos a la fiesta religiosa se celebran variadas activida-



Virgen del Socorro, Cáliz



Gozos a la imagen de Nuestra Señora del Socorro, siglo XIX

des en los barrios y calles del pueblo entre las que hay que mencionar la Colla de Dansaires en la plaza.

A finales del pasado siglo XX el párroco de entonces y varias asociaciones de caligenses con buen ánimo han comenzado a celebrar unas fiestas especiales con carácter quinquenal de las que poco más se puede decir.

*Bibliografía:* GARCÍA BELTRÁN, José Miguel. *Provincia de Castellón: santuarios marianos camperos*, Castelló: Diputació de Castelló, 2002, pp. 151-156; *Novena a la Virgen del Socorro, venerada en su Ermita, y termino de la villa de Calig*. Castellón: José Armengot, 1890; QUEROL I ANGLÉS, Aureli. «L'ermita de la Mare de Déu dels Socors, s. XVI, XVII i XVIII». *Centre d'Estudis del Maestrat*, n. 20 (octubre-diciembre, 1987), pp. 53-64; SÁEZ RIQUELME, Beatriz. *Iglesias salón valencianas del XVIII: levantamiento gráfico, análisis geométrico y constructivo, patología común*. [Tesis doctoral]. Universitat Jaume I. 2013.

#### 5.12. Arico (isla de Tenerife): Nuestra Señora de Abona

La Villa de Arico es una población de la isla de Tenerife; está situada en el sureste isleño y pertenece a la comarca de Abona o Chasna, integrada fundamentalmente por los términos y núcleos de Vilaflor, Arona, San Miguel y Gradadilla de Abona. El paisaje está dominado por barrancos y gargantas procedentes de la acción erosiva sobre este territorio volcánico, lo que hace que para la explotación agrícola se haya tenido que levantar gran cantidad de bancales.

Según la tradición, la imagen de Nuestra Señora de Abona fue encontrada en la zona de El Porís de la playa de La Punta en septiembre de 1722, por lo que inicialmente se le dio el nombre de *Virgen del Mar* porque había sido regalo del océano en unos momentos delicados para aquella zona ya que el año anterior una razia de corsarios argelinos habían saqueado la ermita de Nuestra Señora de las Mercedes en La Punta de Abona. Es una pequeña talla tardogótica, policromada, de unos cuarenta centímetros. En el brazo izquierdo sostiene al Niño Jesús y en la mano derecha sujeta unas azucenas. Enseguida recibió gran culto por parte de los vecinos del sur de la isla hasta ser nombrada patrona de Arico y hacer que, en 1761, se trasladase a la parroquia de San Juan Bautista de la población; entonces se le dio el nombre propio de *Nuestra Señora de Abona* porque por toda la comarca chasnera se extendía la devoción, como mostraban las peregrinaciones de todos aquellos pueblos.

La fiesta de la Virgen de Abona es el día 8 de septiembre, fiesta de la Natividad de María. Recogiendo la gran devoción que se le tenía, el 20 abril de 1961 el ayuntamiento en pleno le concedió a la Virgen de Abona el título de Alcaldesa Perpetua del municipio de Arico y en ese mismo año se fue aprobando también por los pueblos de la comarca nombrarla patrona del sur de la isla.





Virgen de Abona, Arico



Danza en el traslado de la Virgen de Abona, Arico

De entonces data que se estableciese que cada cinco años —los terminados en «1» y en «6»—, la imagen bajase en romería desde su sede parroquial ariquera hasta la ermita de Nuestra Señora de las Mercedes en La Punta de Abona; allí transcurre la noche y al día siguiente regresa al templo de San Juan Bautista; en ambos casos, la bendita Madre de Abona es acompañada de una gran multitud de devotos de toda la comarca.

Las Bajadas se han consolidado y han ido integrando una serie de elementos —las carrozas que la acompañan, por ejemplo— que hacen de ese acto religioso una fiesta verdadera del pueblo que siente a la Virgen como Madre de sus vidas.

*Bibliografía:* DELGADO, Humberto Crisóstomo. «En homenaje a la “Virgen de Abona” en Arico, por su bajada a la Punta de Abona». *El día / La prensa* (Santa Cruz de Tenerife, 15 de septiembre de 2001); *Gevic [Gran Enciclopedia Virtual de las Islas Canarias]*. Disponible en: <http://www.gevic.net/>; *Municipio de San Miguel de Abona*. Disponible en: [http://www.gevic.net/info/contenidos/mostrar\\_contenidos.php?idcomarca=-1&idcon=1527&idcap=266&idcat=69](http://www.gevic.net/info/contenidos/mostrar_contenidos.php?idcomarca=-1&idcon=1527&idcap=266&idcat=69).

### 5.13. *Güímar (isla de Tenerife): Nuestra Señora del Socorro*

Como en tantos otros estudios, hay que acudir a la fuente clásica del padre fray Alonso de Espinosa para recoger los datos fundamentales de la leyenda de la invención de la imagen. Según el historiador dominico, la Virgen del Socorro fue encontrada en la playa homónima por unos pastores guanches del reino de Güímar bajo el mandato de Acaymo, mencey de aquella tierra, a comienzo del siglo XV, antes de la cristianización e incorporación del archipiélago a la Corona de Castilla. Estaba colocada sobre unas piedras y después de experimentar ciertos portentos, comunicaron el hallazgo al rey Acaymo.

Probablemente la imagen fue colocada en aquel lugar como mensajera del próximo inicio de la evangelización y, por las primeras intervenciones que hizo, fue aceptada como señora y protectora, a la que se le dieron el nombre de *Socorro*, siendo depositada en una cueva junto a la morada del rey, luego conocida como *cueva de San Blas*.

La devoción a la imagen de la Virgen fue algo natural entre los habitantes de aquel territorio del sureste de la isla y atendida por ermitaños y la pronta cofradía que surgió; para facilitar su culto, la imagen fue instalada en la parroquia matriz de San Pedro de Güímar. Originariamente la fiesta se celebraba el 18 de diciembre y se pasó al 26, trasladándose unos pocos años al primer domingo de septiembre; en 1837 quedó fijada definitivamente la fiesta anual el día 8, con motivo de la celebración litúrgica de la Natividad de María. Desde mediados del siglo XVII —1643, según la documentación, por lo que



Virgen del Socorro, Güímar



Traslado de la Virgen del Socorro, Güímar

se considera Bajada decana del archipiélago—, todos los años se ha trasladado la imagen en peregrinación a la ermita de la playa de Chimisay, en el caserío del Socorro, en recuerdo de su invención; allí pasa la noche y regresa al día siguiente, que corresponde con los días 7 y 8 de septiembre.

Como gesto de sintonía con la devoción popular, el 5 de agosto de 1993 el Ayuntamiento de Güímar, en sesión extraordinaria, nombró a la Virgen del Socorro Alcaldesa Honoraria y Perpetua y, en 2018, se le entregó una réplica del bastón de mando y un manto bordado.

El 19 de octubre de 2008 la imagen fue coronada canónicamente por el obispo de la diócesis Nivariense o de San Cristóbal de La Laguna, Bernardo Álvarez Alfonso; recogiendo el sentir de la Cofradía de los Guanches, agrupaciones y comunidades cristianas, se decidió crear una fiesta lustral que se hará los años terminados en «3» y en «8» con el mismo carácter de las romerías anuales.

El día 7 de septiembre se baja la Virgen a la ermita y tras la misa se traslada la imagen a la significativa «Cruz de Tea» situada en el llano de La Virgen, donde se escenifica el acto de la invención por los pastores guanches, para tornar a la ermita y dar paso más tarde a la procesión de las antorchas, que es un momento religioso fuerte.

A la mañana del día 8 se celebra la misa solemne y procesión y luego la subida o regreso a su sede canónica, haciendo la tradicional parada en la zona de «La Tahona» para quitar el polvo del camino, y luego desde la ermita del Calvario comienza la procesión solemne hasta la parroquia de San Pedro.

Por supuesto, esta gran celebración de la fiesta de la Virgen del Socorro y unos días después llevan unidos un programa de actos y actividades festivas de todo tipo, sin olvidar el pueblo güímarero que es por la Virgen y a ella se lo dedican.

*Bibliografía:* CASTRO CORDOBEZ, Antonio A. *La Romería más antigua de Canarias*. [Pregón de las fiestas de Nuestra Señora del Socorro en Güímar]. Parroquia de San Pedro de Güímar, 1 de septiembre de 2011; ESPINOSA, Fray Alonso de. *Del origen y milagros de la santa imagen de Nuestra Señora de Candelaria...* Sevilla: [s. n.], 1594, pp. 31v-45v; CASTRO SIMANCAS, Pedro R., ÁLVAREZ DELGADO, Juan. *Naturaleza, historia y tradición en El Socorro de Güímar*. Güímar: [s. n.], 1993; CRUZ Y GARCÍA, Tomás. *Breves apuntes históricos de la Villa de Güímar*. [S. l.: s. n.], 1940; «Razones históricas-sociales y pastorales para la coronación». En: *Programa de Coronación Canónica de Nuestra Señora del Socorro*, octubre de 2008 (escrito por el párroco de San Pedro de Güímar); RODRÍGUEZ DELGADO, Octavio. «La capilla pequeña de El Socorro, en Güímar, y el bello cuadro que alberga en su interior». En: <http://blog.octaviordelgado.es/wp-content/uploads/2017/01/Art%C3%ADculo-CAPILLA-PEQUE%C3%91A-DE-EL-SOCORRO.pdf>.

#### 5.14. *Valle Gran Rey (isla de La Gomera): Nuestra Señora de los Reyes*

Valle Gran Rey es un municipio de la provincia de Santa Cruz de Tenerife y está situado en el oeste de la isla de La Gomera; el casco urbano está dividido en dos partes: Valle Alto y Valle Bajo, que integran otros núcleos.

Muy a finales del siglo XV y comienzos del XVI surge la devoción a la Virgen de los Reyes —y la existencia del lienzo de la *Adoración de los Reyes*— unida verosímilmente a Guillén Peraza de Ayala y Rojas, conde de La Gomera y señor de territorios en otras islas occidentales del archipiélago. Hay quien vincula el nombre al topónimo *Valle Gran Rey*, que ya aparece en la documentación de sus propiedades, así como los topónimos existentes en aquella zona. Esto se cruza con cierta tradición oral que ha transmitido que el lienzo de *La adoración* llegó al Valle Gran Rey como intercambio de provisiones a un barco pirata. El dato fehaciente del capitán don Sergio Fernández como donante del retablo es un hecho incuestionable —ignorándose la fecha, pero como testimonio de devoción a la Virgen—, cuyo cuadro ya debía estar allí y recibir culto.

A finales del siglo XVIII (1774) el párroco de Chipude José Fernández Prieto dejó una anotación muy importante sobre la existencia del cuadro en la ermita y de que se trasladaba a la iglesia para su fiesta, lo que significa que la devoción y la celebración estaban consolidadas:

Hay aquí una ermita para la banda de Chipude con la advocación de la Virgen de los Reyes y está muy decente y muy pobre junto á esta ermita y alrededor de ella están tres casitas una de tejas y dos pajizas [...] la imagen que está en la ermita es un cuadrito pintado los tres reyes; para cuando se hace la fiesta se lleva todo de la iglesia.

En la segunda mitad del siglo XIX se produce una importante organización eclesíástica de Canarias, se va segregando el territorio según el crecimiento demográfico y económico y creándose nuevas parroquias; en 1861 se erige la de los Reyes de Guadá como parroquia auxiliar de la titular de Chipude, pero con muy pocas reformas del edificio. Hasta el 21 de agosto de 1929 la iglesia de Valle Gran Rey no adquiere el rango canónico de parroquia bajo la advocación de los Santos Reyes y, al año siguiente, con subvención popular comenzaron las obras de erección de un nuevo santuario en el solar de la antigua ermita. El edificio de la nueva parroquia no se inauguró hasta 1943.

Poco antes (1924) había llegado la imagen de la Virgen, encargada a un taller valenciano según el modelo de la homónima de Sevilla: muy bella talla de Madre mostrando al Niño sentado sobre su regazo. Se sacó en procesión por primera vez en su fiesta de la Epifanía de 1925, surgiendo cierta polémica por el orden de preferencia adoptado en el desfile: imagen y lienzo; sobre-



Virgen de los Reyes, Valle Gran Rey



Traslado de la Virgen de los Reyes, Valle Gran Rey

vino un fuerte temporal que muchos tomaron como intervención providencialista y sirvió para invertir el orden y que surgiera una letrilla de ternura y cariño: «Qué bonito cuando sale / la hija detrás de la madre».

En 1987, siendo párroco don Rubén Fagundo, con el entusiasmo de la cofradía y el respaldo del pueblo, se creó la bajada quinquenal de la Virgen, los años terminados en «7» y en «2». La celebración tiene un calendario espaciado desde el segundo sábado de diciembre, en que tras la misa celebrada en el santuario comienza la Bajada de la Virgen, que va deteniéndose y pernoctando en los núcleos urbanos previstos por la comisión —El Hornillo, La Vizcaína, la parroquia de San Antonio, Arure, Los Granados, Casa de La Seda, El Chorro, La Playa, Vueltas, Borbalán, La Puntilla y la parroquia de Los Santos Reyes—, donde es recibida con adornos de las calles, enorme devoción y celebración de actos religiosos y festivos, conciertos y talleres diversos, en lo que compiten y se estimulan unos con otros. Generalmente se elige un eslogan que sirve de marco para alentar el sentido espiritual de la Bajada.

Como signo de respeto, a la llegada al centro de Valle Gran Rey, Nuestra Señora de los Reyes recibe el bastón de mando como Alcaldesa Honoraria y Perpetua, que lo es desde 2007, y se repiten similares actos, entre los que han adquirido reconocimiento especial: el baile del tambor y de chácaras, la ofrenda del ramo y la marcha de las antorchas que va encendiendo los faroles por el camino por donde pasará la Señora del Valle Gran Rey.

El día 6 de enero la imagen regresa a su ermita, donde al día siguiente una misa de acción de gracias cierra el calendario lustral de la Bajada.

*Bibliografía:* CASTRO, Juan. *La isla de La Gomera en la actualidad: año 1856*. Edición y estudio crítico, Gloria Díaz Padilla. [S. l.: s. n.], 1986; A. F. CHÁCARAS Y TAMBORES DE GUADÁ. «Notas para la historia de Los Reyes, Valle Gran Rey. Isla de la Gomera». Disponible en: <https://bajadadelavirgendelosreyes.files.wordpress.com/2012/11/notas-para-la-historia-de-los-reyes.pdf>; HERNÁNDEZ NEGRÍN, José. *Décimas a la Virgen de los Reyes, 1925*. Disponible en: <http://www.gomeraactualidad.com/articulo/la-gomera/decimas-virgen-reyes-jose-hernandez-negrin-1925/20140105124159008883.html>; TORRES LUIS, Pablo Cristóbal. *Restauración del santuario de Los Reyes y patrimonio religioso de la ermita*. [Conferencia impartida dentro del programa de las Fiestas de Los Reyes, 2012].

### 5.15. *Albox (Almería): Nuestra Señora del Saliente*

La imagen de Nuestra Señora del Buen Retiro de los Desamparados o Virgen del Saliente es la patrona de la Villa de Albox, provincia de Almería, situada en la cuenca del río Almanzora y lugar de paso entre el valle del río y la comarca de Los Vélez.

La imagen es una pequeña talla del siglo XVIII, policromada y con ojos de cristal, de unos treinta centímetros y de sesenta con peana y corona, por lo que popularmente entre los albojenses se la conoce como *La Pequeñica*. Es de un modelo mixto de Virgen entre apocalíptica y asunta, con las manos juntas, ojos mirando al cielo, manto ahuecado por el viento, y posada suavemente sobre la media luna que aplasta al dragón, y dos ángeles parecen iniciar la elevación.

En la historia de la imagen se mezclan la leyenda de la aparición de la Virgen y la de la misma imagen ratificada con nombres propios. Muy brevemente, la tradición de la primera mitad del XVII recoge que Lázaro de Martos García-Verdelpino era un pastor de Albox al que se le apareció la Virgen entre cánticos celestiales en la Sierra del Saliente cuando estaba en el campo; decidió seguir la carrea eclesiástica y luego, como cura de Benitorafe, pedanía de Tahal, quiso materializar aquella aparición buscando una imagen respaldado por el párroco de Albox don Roque Tendero Olivares. Con apoyo del Concejo encargaron a dos vecinos que fuesen a Granada a buscar una imagen. Haciendo noche en Guadix encontraron en la hospedería a un sacerdote que les ofreció una imagen de la Virgen y, viéndola en su casa, les agradó y se la llevaron; cuando al día siguiente fueron a pagar el precio acordado, no estaba la casa, ni el sacerdote, ni nadie sabía nada. Cuando llegaron a Albox, don Lázaro reconoció en el rostro de la imagen que era la señora que se le había aparecido.

Los dos curas pensaron en la oportunidad de levantar una ermita sencilla en la zona de la aparición —Monte Roel— donde la imagen recibiera culto y el obispo don Manuel de Santo Tomás dio licencia para las obras, que concluyeron en 1716. Tras algunas transformaciones, en 1769 se iniciaron las obras de un gran recinto religioso con santuario y residencia episcopal siguiendo el modelo conventual (según el deseo del prelado Claudio Sans y Torres), y con ayuda de un donante agradecido a la Virgen. En él destacan el templo de cruz latina y triple ábside y el camarín de la Virgen.

La fiesta de Nuestra Señora del Buen Retiro tiene lugar el 8 de septiembre —Natividad de María—, con una popular romería hasta el santuario que comienza el día anterior por estar a unos veinte kilómetros aproximadamente del pueblo, realizándose diversos actos de culto y procesión por la gran explanada del templo. La primera peregrinación oficial al santuario tuvo lugar el 19 de septiembre de 1878 por iniciativa del obispo José María Orberá y Carrión para pedirle que, como Madre de los Desamparados, amparase a la Iglesia y a todos los albojenses.

Casi a la alborada se inicia la Bajada al pueblo llevando a la imagen en una urna o fanal cubierta con un velo blanco que la proteja del sol y del pol-





Virgen del Saliente, Albox



Ermita de la Virgen del Saliente, Albox

vo. Durante el trayecto la Virgen va haciendo paradas en algunos núcleos del municipio de Albox, donde recibe el saludo y muestras de devoción de aquellos vecinos que engalanan con arcos y guirnaldas su trayecto, y con altares efímeros para que descanse: Las Pocicas, Llano de Los Olleres y Fuente del Marqués, que es donde sale a recibirla la imagen de San Roque, patrón del pueblo; se le quita el velo y desfila por las calles cubiertas de flores y alfombras, llevándose en procesión multitudinaria hasta la plaza Mayor, donde tiene lugar el saludo oficial de las autoridades, y accediendo a la parroquia de Santa María. Durante la estancia en Albox la Virgen visita las dos parroquias, de la Concepción y de la Virgen de Rosario, donde recibe cultos especiales y actos festivos de todos los vecinos.

A partir de los años setenta la cofradía, el clero y el pueblo decidieron crear un sistema de Bajadas solemnes, que se efectuarían cada cinco años —los terminados en «0» y «5», aunque haya tenido algunos traslados excepcionales— durante las dos primeras semanas de mayo, para rendirle unos cultos especiales de cariño y veneración: novenario solemne, vigiliias, encuentros de grupos, etc. A partir de entonces la venerada imagen de Nuestra Señora de los Desamparados del Buen Retiro del Saliente ha tenido tres fechas inolvidables para la historia de Albox: 1ª) el 7 de agosto de 1988 fue la coronación pontificia con una joya realizada por orfebres granadinos según el modelo de la desaparecida en la Guerra Civil; 2ª) durante 2014 la imagen fue restaurada ya que se encontraba en una situación de conservación delicada; tarea realiza en el mismo santuario por el especialista don Joaquín Gilabert López, y 3ª) con motivo de cumplirse el tercer centenario de la llegada de la Virgen de los Desamparados a la primera ermita del Monte Roel, el obispo Adolfo González Montes solicitó a la Santa Sede que concediese un Jubileo Extraordinario al Santuario del Saliente; la Sagrada Penitenciaría Apostólica accedió y estableció el año jubilar desde el 8 de septiembre de 2016 hasta la misma fecha de 2017.

*Bibliografía:* CERDÁN GALLERA, Diego. *Hitos y efemérides de la historia de Albox, siglo XIII-1975*. Madrid: [s. n.], 2014, especialmente, pp. 56-59; FERNÁNDEZ ORTEGA, Antonio, FERNÁNDEZ ORTEGA, Pedro M<sup>º</sup>. *El santuario del Saliente, historia y vida*. Granada: [s. n.], 1985; FERNÁNDEZ ORTEGA, Antonio, FERNÁNDEZ ORTEGA, Pedro M<sup>º</sup>. *La Virgen del Saliente en su Buen Retiro*. Albox: [s. n.], 1993; FERNÁNDEZ ORTEGA, Antonio, FERNÁNDEZ ORTEGA, Pedro M<sup>º</sup>. «El día de la Virgen: pasado y presente de las fiestas del Saliente (Albox-Almería)». En: Valeriano Sánchez y José Ruiz (coords.). *Actas de las I<sup>as</sup> Jornadas de Religiosidad Popular*. Almería: [s. n.], 1996, pp. 333-343; MORENO CEBADA, Emilio. «Historia de la imagen y santuario de Nuestra Señora de los Desamparados o del Saliente de la Villa de Albox en la diócesis y provincia de Almería». En: *Glorias religiosas de España*. Barcelona: [s. n.], 1866, v. I, pp. 113-129.

### 5.16. *Beas (Huelva): Nuestra Señora de España*

En la Campiña onubense —entre las comarcas del Andévalo al norte y el Condado al sur—, se encuentra la pequeña localidad de Sotiel Coronada (término de Calañas), donde se mezcla la devoción mariana de forma sorprendente con dos advocaciones que unen a las poblaciones de la zona: Virgen de España (Beas) y Virgen de la Coronada (patrona de Calañas); además, las imágenes tienen sus respectivas ermitas una frente a otra, en Sotiel, separadas a muy pocos metros y a orillas del río Odiel.

Todavía más llamativo es el paralelismo de las invenciones: cazadores/pastor que encuentran las imágenes con sendos documentos escritos contando detalles de su origen, historia y con nombres propios que dan más verosimilitud a los relatos. Leyendas orales que luego fueron puestas por escrito a comienzos del siglo XVIII (1714) por fray Felipe de Santiago en el manuscrito del Monasterio de la Rábida y luego enriquecidas por el abogado y canónigo Doctoral de Coria Juan Bautista Romero y Gante a mediados del siglo XIX. Y desde el punto de vista del fervor a María, todavía habría que añadir a la Virgen de los Clarines, patrona de Beas.

Centrándonos en la advocación de Nuestra Señora de España —y su posible vinculación a las Órdenes Militares de la Estrella y Santiago—, hay constancia de que en 1721 la cofradía, fundada en 1708, trasladó la imagen de la Virgen desde su santuario hasta la parroquia de San Bartolomé de Beas para rendirle unos cultos especiales. Se desconoce si fue en esa época cuando se estableció que cada siete años la imagen volviese al pueblo, como lo hizo tradicionalmente.

En el vendaval antirreligioso previo de la guerra civil de 1936, la imagen fue destruida y el edificio de la ermita quedó abandonado y se fue deteriorando hasta casi la ruina. Con motivo del centenario de la declaración del dogma de la Inmaculada Concepción, en 1954, en Huelva se celebró, como en otras capitales de provincia, una solemne procesión mariana con imágenes de la Virgen, en la que estuvo presente la patrona de Beas, Nuestra Señora de los Clarines. Ese hecho hizo renacer en el párroco Francisco Turillo González y en un grupo de beasinos el recuerdo de la Virgen de España y la añoranza de su imagen y culto; poco a poco fue creciendo el interés por hacer realidad aquel deseo, pero no había cofradía que lo canalizara y diese los pasos necesarios. Como proyecto particular y con respaldo de algunos vecinos se encargó al gran imaginero sevillano Antonio Castillo Lastrucci una nueva imagen; tenían prueba de su calidad de artista por haber hecho la imagen de la patrona.

La Virgen de España en una imagen de candelero de un metro quince centímetros, sedente según el modelo de Virgen en Majestad y de la sevillana de Los Reyes: entronizada, muestra al Niño en su regazo. Llegó a Beas en el vera-



Virgen de España, Beas



Ermita de la Virgen de España, Beas

no de 1956 y fue recibida multitudinariamente, se le hicieron especiales actos de culto en la parroquia con motivo de la bendición de la imagen y se organizó para el domingo 19 de septiembre el traslado a la ermita, que había sido restaurada; cientos de devotos de Beas, Valverde del Camino y Calañas acompañaron a la Virgen. Y todos los años, en mayo, se repitió la celebración de la romería a Nuestra Señora de España en su ermita de Sotiel Coronada, recuperándose también la tradición de llevarla a su pueblo de Beas cada siete años.

A finales de los años setenta la imagen fue trasladada a la parroquia por el mal estado de la ermita; el culto a la sagrada imagen y las mejoras y cuidado del recinto necesitaba la existencia de una cofradía. En ese momento surge la figura de Juan Bautista Romero Rabadán, que en 1985 logra constituir la nueva Hermandad siendo elegido Hermano Mayor, se redactan los estatutos y se comienzan los trámites con el obispado de Huelva para que transforme lo que sólo era asociación piadosa. Hasta 2003 no se consigue la erección canónica, pero en ese tiempo el fervor y los cultos fueron acrisolando la devoción mariana a la Virgen de España.

Después de una importante restauración de la ermita, se decide trasladar a la imagen (que había permanecido en la parroquia de Beas) en mayo de 1987, y se acorta el período de tiempo en que torne al pueblo adoptándose el de un lustro, que es lo que está vigente, manteniendo su romería anual en el santuario el tercer fin de semana de mayo, presidiendo la comitiva la carreta del Simpecado.

*Bibliografía:* GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. *Catálogo monumental de la provincia de Huelva*. Huelva: [s. n.], 1999, v. 1, p. 118; HERNÁNDEZ SERNA, Joaquín. «La Orden de la Estrella, o de Santa María de España, en la cantiga 78 del códice B R 20 de Florencia». *Alcanate: revista de estudios alfonsíes*, 2 (2000-2001), pp. 227-250; SANTIAGO, Fray Felipe de. *Libro en que se trata de la antigüedad del conuento, de Nª Sª de la Ravida, y de las maravillas, y prodigios de la Virgen de los Milagros*. [Manuscrito]. Ed. y estudio, David Pérez. Palos de la Frontera: [s. n.], 1990, pp. 189-190 y 201-202. Para conocimiento de la historia de esta Virgen de España de la Villa de Beas es imprescindible consultar los trabajos de Diego Lorenzo Becerril Pérez publicados en la *Revista Virgen de España*, editada por la hermandad.

### 5.17. Coria (Cáceres): Nuestra Señora de Argeme

La devoción a Nuestra Señora de Argeme tiene entidad ya desde el siglo XVII —en 1675 consta su cofradía— y la comunidad cristiana de la cabeza de la diócesis cauriense lo ha demostrado en las muchas veces que trasladó en rogativas la sagrada imagen de la Virgen a la ciudad, ocasionadas por necesidades de varios tipos en las que el pueblo creyente acudía a la Virgen en petición de ayuda y auxilios espirituales. Pero ya en la Edad Media, desde la reconquista, se veneraba la antigua imagen románica.

Con el paso del tiempo y de los gustos, la imagen románica —sedente, de tez morena y mostrando al Niño en su regazo— fue modificada para transformarla en imagen de vestir; aunque milagrosamente fue salvada de la invasión francesa ocultándola, según la tradición, en una cueva en la falda de la Sierra de Santa Bárbara. Luego se hizo una nueva colocada sobre la antigua, que fue bendecida en 1830, adoptando el modelo apocalíptico: erguida sobre la media luna, con corona de estrellas y con dos grandes ángeles a los pies que fueron donados a comienzos del siglo XX.

En 1901 León XIII, a propuesta del obispo don Ramón Peris Mencheta, nombró a la Virgen de Argeme patrona de Coria y copatrona de la diócesis con San Pedro de Alcántara, fijándose su fiesta litúrgica el segundo domingo de mayo. Con este motivo se reactiva la devoción y el culto a su imagen por medio de la Asociación de la Santísima Virgen de Argeme.

En 1926 el obispo don Pedro Segura y Sáenz, luego cardenal, estableció la bajada regular de la Virgen a Coria cada cinco años —los años terminados en «0» y «5»—, para celebrar su fiesta litúrgica el segundo domingo de mayo en la catedral con un solemne novenario que terminaba con procesión por la ciudad y con la ya tradicional «Salve de las Luces» y «Las Rondas a la Morenita». Al lunes siguiente regresaba a su santuario y se celebraba una popular romería; ese es el calendario que se sigue manteniendo. Con la reforma de los estatutos en 1990 se modificó el período temporal de las Bajadas y la romería del traslado que pasó a ser anual.

El santuario de la Virgen de Argeme es un conjunto arquitectónico interesante que ha tenido reformas en los siglos XVIII y XIX, situado en la ribera del río Alagón, en la dehesa de Malpartida, a cinco kilómetros aproximadamente de la ciudad de Coria.

El 20 de mayo de 1956 fue coronada canónicamente y en 2006, con motivo de las bodas de oro, fue nombrada Alcaldesa Honoraria y Perpetua de la ciudad de Coria; cuando la imagen llega al Camino de la Virgen, es recibida oficialmente por las autoridades civiles haciéndole entrega el alcalde del bastón de mando; en la Puerta Nueva o del Carmen es recibida por el obispo y el cabildo catedralicio, que la acompañan hasta la catedral.

El notable tesoro de la Virgen es una muestra del cariño y agradecimiento del pueblo de Coria.

*Bibliografía:* «Coria». En: Miguel Rodríguez Cacho y Gonzalo Barrientos Alfageme (eds.). *Interrogatorio de la Real Audiencia: partido de Coria*. Mérida: [s. n.], 1994, pp. 179-199, especialmente, p. 188, n. 23; *Estatutos para el gobierno de la Venerable y Pontifical Cofradía de la Santísima Virgen de Argeme*. Coria: [s. n.], 2008; IGLESIAS HERNÁNDEZ, Miguel. *El ayer de Coria*. Coria: [s. n.], 2004; MARTÍN JIMÉNEZ, Francisco José. *Historia de la devoción a la Virgen de Argeme*. Disponible en: <https://docs.google.com/file/d/0B8PuOwz2yqT9hmv10TWvSXM/edit>.



Virgen de Argeme, Coria



Ermita de la Virgen de Argeme, Coria

### 5.18. *Guijo de Galisteo (Cáceres): Nuestra Señora de los Antolines*

La Virgen de los Antolines fue encontrada por un pastor en el hueco de una encina derribada por una tempestad en la finca de los Antolines; después de llevarla a su chozo, la imagen regresó a la encina en varias ocasiones hasta que el pastor informó a las autoridades, que comprendieron que allí era donde quería que se construyese una ermita. Es una talla gótica del siglo XIV, policromada y vestida, de setenta y cinco centímetros; la Virgen está erguida con el Niño (en actitud de bendecir) en su brazo izquierdo y en la mano derecha sostiene una fruta.

Es patrona de Guijo de Galisteo, antigua aldea del señorío de Galisteo hasta la abolición del régimen señorial en 1837, y luego municipio de la provincia de Cáceres. Tradicionalmente la romería se celebra el segundo domingo de Pascua o *Dominica in albis*.

La imagen es subida al pueblo todos los años para celebrar un novenario que finaliza el sábado de la primera semana de Pascua para, el domingo, bajarla a su ermita, distante unos siete kilómetros, y celebrar un día de romería en el campo en grupos de familia y amigos; en la misa, que tiene lugar al llegar con la imagen, se ofrece el tradicional ramo o tocón de encina sobre el que cuelgan infinidad de roscas que luego se reparten por una limosna para sostenimiento de la ermita.

Al parecer hubo una época en la que se celebraba una romería que, según la tradición, era cada cinco años. Cuando el 10 de marzo de 1791 respondían los testigos del pueblo al cuestionario que les hizo la Real Audiencia, afirman que:

En las ymediaciones de este pueblo [hay] una hermita nominada Nuestra Señora de los Antolines, a esta algunos años se ba en procesión el lunes de Albillo, a donde se dice su misa y sermón, asistiendo a ella los vecinos de este pueblo.

*Bibliografía:* FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Teodoro. *Guía para visitar los santuarios marianos de Extremadura*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1994, p. 128; «Guijo de Galisteo». En: Miguel Rodríguez Cacho Gonzalo y Barrientos Alfageme (eds.). *Interrogatorio de la Real Audiencia: partido de Coria*. Mérida: [s. n.], 1994, pp. 233-242, especialmente, p. 238, n. 23; RODRÍGUEZ PLASENCIA, José Luis. «Apariciones marianas en Extremadura (II)». *Revista de folklore*, n. 358 (2011), pp. 24-25.





Virgen de los Antolines, Guijo de Galisteo



Virgen de los Antolines en su traslado, Guijo de Galisteo

## 6. CELEBRACIONES SEXENALES

### 6.1. *Morella (Castellón): Nuestra Señora de Vallivana*

La Mare de Déu de Vallivana es una venerada imagen de la Virgen, patrona de la villa de Morella, en la Comarca de Els Ports (Puertos de Morella), Sierra del Maestrazgo, provincia de Castellón.

Según una leyenda piadosa, el origen de la imagen se sitúa en el período apostólico, traída directamente de Tierra Santa por Santiago en su venida a predicar el Evangelio a España; otra versión pone su origen en los momentos de la reconquista cristiana de Morella, tras el cerco de la fortaleza y dominio de la villa (1233-1234), por don Blasco I de Alagón, que la encontró oculta en el barranco de Vallivana. Es una talla pequeña, tardogótica de comienzos del siglo XV, cuando hay documentación de la existencia de una ermita en Vallivana dedicada al culto de la Virgen que poco después se transforma en iglesia con el aumento de la devoción y el culto entre los habitantes de aquella comarca.

El auge definitivo de la veneración a esta pequeña de imagen de María será cuando en 1672 un terrible azote de peste asole toda la comarca con las crueles consecuencias de este tipo de epidemia. Como en otros casos, se decidió trasladar en rogativa a la Virgen desde Vallivana hasta Morella pidiéndole que alejase de ellos aquel mal; sintieron que las súplicas fueron escuchadas porque el mal cesó. En señal de agradecimiento, el pueblo decidió hacerle un voto de llevarla a la Villa cada seis años para rendirle unos cultos especiales; era el 14 de febrero de 1673, y desde el 1678, cada seis años, los morellanos (bisgargitanos) cumplen fielmente lo prometido por sus antepasados.

Por la época del origen del voto, la celebración de los *Sexenni* se organizaron dentro del modelo barroco; puede verse la obra de Gazulla de Ursino que describe el sexenio de 1702, y comprobar que así se mantiene en lo esencial. En primer lugar, estamos ante una fiesta en la que los gremios fueron los artífices de la celebración para dar realce y contenido festivo a esos días, respaldando y engrandeciendo los cultos religiosos a Nuestra Señora de Vallivana.

El primer sábado del mes de mayo, menos el año de *Sexenni*, se celebra romería al santuario en la que los muchos devotos de la Virgen acuden a la fiesta religiosa que allí tiene lugar. El año del *Sexenni* la imagen de la Virgen es trasladada —rogativa— desde su santuario hasta la ciudad, distante unos veinticuatro kilómetros, en la segunda quincena de agosto. La Virgen llega entre el fervor multitudinario a la parroquia arciprestal-basílica de Santa María, encontrándose con el pueblo engalanado y embellecido con todo tipo de adornos, es-



Virgen de Vallivana, Morella



Procesión de la Virgen de Vallivana, Morella

pecialmente los hechos con papel rizado trabajado de diversos modos. A partir de ahí se viven intensamente los días del novenario, en lo religioso y espiritual, pero también en lo festivo, que en honor de la Mare de Déu de Vallivana se hacen y a ella se dedican: el desfile diario de los *Retaules* con sus músicas y bailes tradicionales creados por los antiguos gremios, hoy actualizados y con muchos elementos barrocos a los que antes hacíamos mención: cabalgatas, danzas de los Oficios, de los Gitanetes, gigantes y cabezudos, personales bíblicos, Carro Triunfal; en esos actos tiene lugar la famosa Danza de los Torneros, en la que se juntan agilidad y destreza, que con la música del tambor y la gaita y su atuendo tradicional transporta a siglos pasados.

Desde el punto de vista religioso, mención especial es la procesión general por todo el pueblo, en la que la Virgen sale en un original trono que realiza sus dimensiones físicas pero con un hondo sentido espiritual de ser portada por ángeles.

El cuarto domingo de agosto del año anterior a la celebración del *Sexenni* tiene lugar «L'Anunci o Pregó», que es la convocatoria de la fiesta porque el año siguiente se cumple el sexenio y tendrá lugar la visita de Nuestra Señora de Vallivana a la villa de Morella. Al acto de la llamada le siguen un desfile de carrozas, de grupos musicales y de danzantes, y una batalla de confeti; de alguna forma, es la invitación oficial para comenzar a preparar la fiesta.

A comienzos del siglo XX las autoridades de la villa hicieron la correspondiente solicitud a Roma, aportando un buen y documentado informe, para lograr la coronación canónica, que se efectuó el 28 de agosto de 1910; posteriormente, en 1952, la Virgen de Vallivona fue declarada patrona canónica de Morella.

La Dirección General de Bellas Artes, el 24 de enero de 2019, inició los trámites del expediente para la declaración de la Fiesta del Sexenni de Morella (Catellón) como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial; en el Consejo de Ministros del 5 de abril de 2019 fue aprobado.

*Bibliografía:* FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *Guía para visitar los santuarios marianos de Valencia*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2000, pp. 113-115; GARCÍA BELTRÁN, José Miguel. *Provincia de Castellón: santuarios marianos camperos*. Salamanca: [s. n.], 2001, pp. 160-164; GAZULLA DE VRSINO, Carlos. *Jubilosos Fetiños Aplausos, Métricas Alternatiuas Cadencias, Gratuitos Deuotos Obsequios que la Coronada Lealtad de la Ille. Villa de Morella Consagra en el Sexenio de MDCCII a su Sagrada Mecenas Maria SSma. Con el cognomento de Valliiana...* [Manuscrito]; GRAU MONSERRAT, Manuel. *Historia de los Sexenios*. Disponible en: [www.morella.net/sexenni/wp-content/uploads/sites/6/2017/07/02082006\\_142430\\_historia-de-los-sexenios.pdf](http://www.morella.net/sexenni/wp-content/uploads/sites/6/2017/07/02082006_142430_historia-de-los-sexenios.pdf); OLIET PALOS, Francisco. *Historia de la muy noble, fiel, fuerte y prudente Villa de Morella* [1861]. Ed. facsímil. Morella: [s. n.], 2006; POGGIO CAPOTE, Manuel, LORENZO TENA, Antonio. «El Sexenio de Morella (Castellón)». *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Vir-*

gen, n. 2 (2019), pp. 118-127; RUIZ DE LOIZAGA, Saturnino. *Iglesias, santuarios y ermitas dedicados a santa María en los pueblos de España*. Zamora: Montecasino, 2011, pp. 404-405; «Santuario de Vallivana y alrededores». En: *Ermítas y santuarios de la comunidad valenciana: Morella*. Disponible en: <https://www.ermitascomunidadvalenciana.com/cpomor1.htm>; SOLER MOLINA, Abel, GÓMEZ SOLER, Sergi. *El Sexenni de Morella*. Valencia: [s. n.], 2006; VARIOS. *Los Sexenios de Morella*. Barcelona: [s. n.], 1970; «Resolución de 24 de enero de 2019, de la Dirección General de Bellas Artes, por la que se incoa expediente de declaración de la Fiesta del Sexenni como manifestación representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial». *BOE*, n. 32 (Madrid, 6 de febrero de 2019), pp. 10861-10880 (fue aprobado en el Consejo de Ministros de 5 de abril de 2019).

## 6.2. *Puebla de Guzmán (Huelva): Nuestra Señora de la Peña*

No es frecuente la invención simultánea de dos imágenes marianas, pero según cuenta el franciscano ya citado fray Felipe de Santiago —y luego lo repetiremos en el otro apartado—, estando como de costumbre con su ganado el pastor Alonso Gómez en el Prado de Osma (Cabeza del Buey), la mañana del 8 de diciembre de 1470, vio un resplandor que salía de unas peñas; al aproximarse descubrió dos imágenes de la Virgen y escuchó: «De Ayamonte somos, que en la pérdida de España aquí mis devotos me pusieron. Toma una de éstas y llévala al castillo del Águila y la otra dexa aquí para amparo de esta tierra». Una fue la Virgen de Piedras Albas, patrona de El Almendro y Castillo del Águila, cambiado el nombre por el de *Villanueva de los Castillejos* en 1631, que fue cuando adquirió el título de villa; y la otra imagen, la Virgen de Las Peñas, patrona de Puebla de Guzmán.

Nuestra Señora de la Peña es una talla renacentista anónima de escuela sevillana, policromada y estofada, de noventa y tres centímetros, que muestra a la Virgen con rostro juvenil y tez morena. Es sedente y sostiene al Niño Jesús en la parte izquierda de su regazo en sentido lateral de la visión, en actitud de bendecir, mientras sostiene el globo con la cruz en la mano izquierda; la Virgen sujeta un fruto en su mano derecha y en algunas ocasiones se le añade un cetro diagonal entre la mano y la parte diestra del pecho. En el barroco la devoción popular comenzó a vestir la imagen con manto y velo o mantilla cubriendo sólo la parte posterior y siendo sujetados por la corona, joya de orfebres sevillanos fechada en 1763. Durante la guerra civil la imagen fue muy dañada y algo restaurada por el tallista Francisco Rodríguez, y poco después, en 1949, con mayor profundidad por Antonio Cano; en 1971 el imaginero Sebastián Santos Rojas acometió una intervención completa que es como ahora se contempla.

El santuario está situado en el Cerro del Águila, distante de la Puebla de Guzmán unos siete kilómetros aproximadamente; la obra inicial data del si-



Virgen de la Peña, Puebla de Guzmán



Traslado de la Virgen de la Peña, Puebla de Guzmán

glo XVI pero fue notablemente renovada en el siglo XVII en la medida en la que la devoción se intensificó en toda la comarca del Andévalo y se hizo famosa la romería, de la que hay constancia que ya se celebraba en 1636.

La romería tiene lugar en el santuario a finales de abril —sábado/martes de la última semana—, con un programa de actos religiosos y fraternos que congregan al pueblo en torno a la Virgen de la Peña en su casa del Cerro, bien organizados por la hermandad, que data de hace un siglo (1919), recogiendo las tradiciones que fueron generando todos los vecinos de La Puebla durante centurias. Allí tienen lugar las misas romeras de la hermandad con sus coros y las vistosas procesiones en las que se desfila con los trajes femeninos tradicionales, con la asistencia de multitud de fieles, y el besamanos de la Virgen. Asiste una gran concurrencia de caballerías que le han dado un toque distintivo y bastante protagonismo a esta celebración, siempre acompañados de la gaita y el tamboril. Mención especial tiene la llamada *Danza de las Espadas* que ejecuta un grupo de jóvenes exclusivamente en honor de la Virgen de la Peña porque es un ritual a ella dedicado; ambos elementos ya fueron recogidos por Caro Baroja. Y cerrando todo tiene lugar el Sermón de Súplica a la Virgen, en el que se le dan gracias por los beneficios recibidos de su protección maternal, la entrega de pendones a los nuevos mayordomos y el regreso al pueblo.

También son días de entrañable confraternidad de vecinos, amigos, conocidos y mucho público que acude viendo la devoción a la Virgen, Reina del Andévalo, y saboreando diversos platos típicos de esa comarca y los dulces propios de la romería, que comienzan antes de esos días; aunque haya cambiado el signo, se recuerda la «Comida de Pobres», que originariamente se destinaba a socorrer a tantos necesitados como llegaban a la ermita del Cerro del Águila.

Además de esta famosa romería, Nuestra Señora de la Peña visita a los vecinos de la Villa de la Puebla de Guzmán cada seis años; esa Bajada tiene lugar el primer fin de semana de septiembre, y es un traslado multitudinario incrementado por muchos devotos de otros pueblos vecinos donde se le cantan las conocidas «Tonás de la Peña». Cuando llegan al Pozo de Beber, en las inmediaciones del pueblo, se organiza la procesión oficial de entrada de la Virgen, acompañada de la flauta y el tamboril que marca el ritmo de la ya citada Danza de las Espadas. Aunque la tradición oral pone el origen de la bajada en el siglo XVI, documentalmente no hay constancia hasta 1936; si en el interregno de los seis años sucede algún motivo especial que ocasione una bajada extraordinaria de la Virgen, es a partir de ese momento cuando comienza a correr el nuevo sexenio.

El pueblo se prepara y se adorna especialmente con miles de flores de papel azules y blancas, arcos triunfales y guirnaldas para recibir a su patrona y Alcaldesa Perpetua que recorre las calles, donde balcones y ventanas lucen todo tipo de colgaduras, y deteniéndose en las casas donde haya enfermos antes de llegar a la parroquia de la Santa Cruz, donde recibirá ofrendas, cultos especiales con un gran novenario; a los cuarenta días finaliza su estancia y, con bastante nostalgia de todo el pueblo, la imagen sube a su santuario del Cerro del Águila.

Nuestra Señora de la Peña fue coronada canónicamente el 4 de julio de 2009 por el prelado de la diócesis José Vilaplana Blasco.

*Bibliografía:* CARO BAROJA, Julio. «Dos romerías de la provincia de Huelva». *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XIII, 4 (1957), pp. 411-450 (artículo reeditado en la monografía *Estudios sobre la vida tradicional española*. Barcelona: [s. n.], 1988, pp. 17-40); CARO BAROJA, Julio. «Notas de viajes por Andalucía (1949-1950)». En: *De Etnología andaluza*. Málaga: [s. n.], 1993, p. 172; CARRASCO TERRIZA, Manuel (coord.). *Guía para visitar los santuarios marianos de Andalucía occidental*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1992, pp. 249-252; GARRIDO PALACIOS, Manuel. «Romerías de la comarca del Andévalo (Huelva)». *Revista de folklore*, n. 208 (1998); NÚÑEZ ROLDÁN, F. *La vida rural en un lugar del señorío de Niebla: La Puebla de Guzmán (siglos XVI al XVIII)*. Huelva: [s. n.], 1985; HERNÁNDEZ LEÓN, Elodia, CASTAÑO MADROÑAL, Ángeles, MORÓN QUINTEROS, Victoria y CÁCERES FERIA, Rafael. *Fiesta y frontera: transformaciones de las expresiones simbólicas en la franja fronteriza de Huelva*. Sevilla: [s. n.], 1999; *Revista de la Virgen de la Peña: Puebla de Guzmán* (publicación de los años centrales del siglo XX, con artículos y fotografías); RAPOSO GUTIÉRREZ, Noemí. «La devoción religiosa de los mineros de Las Herrerías (Puebla de Guzmán-Huelva)». *Revista: romería en honor de la santísima Virgen de la Peña* (2018), pp. 35-37; RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador. «Religión y religiosidad en la comarca del Andévalo (Huelva)». En: *El Andévalo: territorio, historia e identidad, II*. Huelva: [s. n.], 2012, pp. 99-144; SANTIAGO, Fray Felipe de. *Libro en que se trata de la antigüedad del conuento, de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Ravida, y de las maravillas, y prodigios de la Virgen de los Milagros*. [Manuscrito]. Ed. y estudio, fray David Pérez. Palos de la Fronteira: [s. n.], 1990; VARIOS. *La Virgen de la Peña: La Puebla de Guzmán*. Huelva: [s. n.], 1948.

## 7. CELEBRACIONES SEPTENALES

### 7.1. *El Almendro y Villanueva de los Castillejos (Huelva): Nuestra Señora de Piedras Albas*

Como hemos dicho en el apartado de la Virgen de la Peña de Puebla de Guzmán, no es frecuente en absoluto la invención simultánea de dos imágenes marianas, pero según cuenta el franciscano ya citado fray Felipe de Santiago, el pastor Alonso Gómez estando como de costumbre con su ganado en el Prado de Osma (Cabeza del Buy), la mañana del 8 de diciembre de 1470, vio un resplandor que salía de unas peñas; al aproximarse descubrió dos imágenes de la Virgen y escuchó: «De Ayamonte somos, que en la pérdida de España aquí





Virgen de Piedras Albas, El Almendro y Villanueva de los Castillejos



Danza de «Los Cirochos» de la Virgen de Piedras Albas

mis devotos me pusieron. Toma una de éstas y llévala al Castillo del Águila y la otra dexa aquí para amparo de esta tierra». Una fue la Virgen de Piedras Albas, patrona de El Almendro y Castillo del Águila, cambiado el nombre por el de *Villanueva de los Castillejos* en 1631, que fue cuando adquirió el título de villa; la otra imagen fue la Virgen de las Peñas, patrona de Puebla de Guzmán.

La imagen original de Nuestra Señora de Piedras Albas fue destruida en la guerra civil del pasado siglo; la actual es una figura de candelero, de un metro y sesenta y cinco centímetros, erguida —modelo de Virgen *hodegetria*—, que sostiene al Niño Jesús en su brazo izquierdo con los brazos abiertos, y con el cetro en el derecho. La imagen actual es obra del imaginero Sebastián Santos Rojas, realizada en 1956, sustituyendo a la de José San Juan que se hizo poco después de la destrucción de la primitiva y que pasó a recibir culto en la parroquia de la Inmaculada Concepción de Villanueva de los Castillejos. En los días solemnes la Virgen aparece adornada con las ráfagas de rayos que enmarcan su figura.

Necesitando urgente reparación la ermita de la Virgen erigida en el paraje de su aparición de Prado de Osma, a unos cinco kilómetros del Almendro, ambos pueblos, que la tienen por patrona, acordaron restaurarla unificando las hermandades de las dos localidades en una sola cofradía en 1870, y dos años después ya tenían redactados los Estatutos.

La romería se celebra en el santuario el Domingo de Resurrección, lunes y martes de Pascua; por eso es la que inaugura las romerías de gloria en Andalucía occidental. Tras la misa celebrada en El Almendro se organiza una procesión por ambos pueblos precedida por «Los Cirochos», que son un grupo de danzantes que bailan unos pasos rituales de la Virgen al son de la flauta y el tamboril y el toque de las castañuelas que llevan los miembros del grupo, coordinados por un capataz. Termina el cortejo con los mayordomos a caballo portando pendones y estandartes, y así marchan hasta el santuario donde, al llegar, presentan sus respetos a Nuestra Señora de Piedras Albas y se celebra una misa solemne.

Luego transcurre un día festivo de convivencia romera en el Prado de Osma; al atardecer, terminado el besamanos, sale la imagen de la Virgen; en el umbral del santuario recibe el saludo de los mayordomos a caballo con sus insignias y se inician las danzas de «Los Cirochos», que así la acompañan por todo el entorno sin parar, hasta que regresa al templo después de recibir infinidad de muestras de cariño y fervor de todos sus devotos.

El lunes de Pascua es el día dedicado al recuerdo de los piedralberos que ya no están en este mundo pero cuyas buenas obras y recuerdo permanecen.

Y el martes se repite el programa del domingo. Como acto final de la romería tiene lugar el «Sermón de Súplica», en el que se dan gracias a la Virgen por todas las gracias y beneficios recibidos, y se produce el traspaso de penones a los nuevos mayordomos.

Cada siete años la Virgen de Piedras Albas hace una «bajada» a sus respectivos pueblos para estar cerca de sus queridos hijos y recibir de ellos tantas muestras de cariño en sendos novenarios y otros muchos actos. En los otros años del septenario se repiten las novenas portando a las parroquias el Simpecado.

*Bibliografía:* ANTEQUERA LUENGO, Juan José. *Piedras Albas y La Peña*. Sevilla [s. n.], 2008 (manuscrito de 1786 que trata sobre la religiosidad en el Andévalo); BARBA ROJO, Andrés. *Noticia histórica, geográfica y cronológica del santuario de N. M. y S. de Piedras Albas, que existe en el lugar del Almendro, de la jurisdicción y condado de la villa de Niebla*. [Manuscrito], 1786; CARO BAROJA, Julio. «Dos romerías de la provincia de Huelva». *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XIII, 4 (1957), pp. 411-450 (reeditado en la monografía *Estudios sobre la vida tradicional española*. Barcelona: [s. n.], 1988); CARRASCO TERRIZA, Manuel (coord.). *Guía para visitar los santuarios marianos de Andalucía occidental*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1992, pp. 244-246; GARRIDO PALACIOS, Manuel. «Romerías de la Comarca del Andévalo (Huelva)». *Revista de folklore*, n. 208 (1998); RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador. «Religión y religiosidad en la Comarca del Andévalo (Huelva)». En: *El Andévalo: territorio, historia e identidad, II*. Huelva: [s. n.], 2012, pp. 99-144; SANTIAGO, Fray Felipe de. *Libro en que se trata de la antigüedad del conuento, de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Rávada, y de las maravillas, y prodigios de la Virgen de los Milagros*. [Manuscrito]. Ed. y estudio, fray David Pérez. Palos de la Frontera: [s. n.], 1990, pp. 193-194. Desde 1975 la hermandad edita una revista que recoge fundamentalmente los actos relacionados con la romería, fotografías y poemas dedicados a la Virgen; el texto de muchos pregones también tiene un sitio web oficial de la hermandad.

## 7.2. Almonte (Huelva): Nuestra Señora del Rocío

Pretender escribir aquí sobre la Virgen del Rocío y su romería excede todas las posibilidades de este trabajo. Por eso nos limitamos a cumplir con el objetivo de nuestro estudio y hablaremos del traslado que Nuestra Señora del Rocío hace cada siete años a la villa de Almonte.

Quizás se den aquí los actos más propios de los almonteños con su patrona y en los que todavía se pueden encontrar hechos personales lejos de ciertos componentes que han convertido a la romería del Rocío en un complejo conjunto de elementos, sin duda muchos religiosos y vividos como tales, pero con otros añadidos que estudian los sociólogos, reconociendo que es la Virgen la que atrae y deja mensaje.

La Virgen es una talla de transición de fines del XVI y comienzos del XVII, de un metro y cuarenta centímetros, erguida, hierática, y del tipo de Virgen ho-



Virgen del Rocío, Almonte



Traslado de la Virgen del Rocío, Almonte

*degetria* a la que muy pronto se comenzó a presentar vestida según los nuevos gustos con el modelo imperante en la Corte; para ello sufrió notables transformaciones que no afectaron al rostro ni a las manos, pero que llevaron a tallar un nuevo Niño Jesús que muestra frontalmente delante de su pecho, levemente sostenido con sus manos, a cuya derecha se le pone en muchas ocasiones el cetro sujeto con otros complementos dependiendo del momento y del acto. El Niño se muestra con los atributos de la divinidad: cetro y bola con cruz.

La imagen fue coronada canónicamente el 8 de junio de 1919 durante la celebración de la romería por el arzobispo de Sevilla, cardenal Almaraz Santos; para las grandes solemnidades, las imágenes hacen las dos joyas realizadas para la efeméride por los orfebres Ricardo Espinosa de los Monteros (la Virgen) y José de los Reyes Cantuero (el Niño).

La imagen más universal de la Virgen del Rocío es la que la presenta coronada, con ancho rostrillo y rodeada de las ráfagas redondas o de punta de plata de martillo y con la media luna a los pies —originariamente donadas por los hermanos almonteños Tello de Eslava en 1733—, aunque también puede aparecer con ráfaga de rayos de plata biselados de comienzos del siglo XIX. Cada siete años, en la segunda quincena de agosto, la Virgen cambia de fisonomía y atuendo para ser trasladada a villa de Almonte adoptando ambas imágenes el modelo pastoril: sin rostrillo la Virgen, ni ráfagas; con tirabuzones, esclavina y sombrero tocado de flores silvestres, y el Niño, de pastorcillo; las imágenes son cubiertas totalmente por un amplio capote y a la Virgen se le cubre el rostro con un fino lienzo para preservarla del polvo del camino, de tres leguas aproximadamente, y de la humedad de la noche. Una vez que se llega al Chaparral, se hace una parada en un templete y se descubren las imágenes ante una enorme expectación del pueblo almonteño, y en procesión multitudinaria entra en el pueblo siendo saludada por infinidad de salvas de honor de docenas de escopetas y trabucos, y entre cantos de coplas y sevillanas «rocieras» acompañadas de una caña o flauta especial rociera, tamboril y pandereta; las letras son una mezcla de sentimientos profundos y plegaria que brotan del corazón.

El pueblo se engalana, especialmente las calles por donde pasa el cortejo. En el último tramo antes de llegar a la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción se levanta una arquitectura efímera a lo largo de la calle —llamada *catedral*— compuesta de una estructura abierta de madera con arcos, columnas y cúpula que se adorna de ramas y tiras de papel rizado. Allí, en la iglesia, estará nueve meses hasta el domingo anterior a Pentecostés, en que se organiza el regreso al santuario, donde dos semanas después se celebra la romería de la Blanca Paloma en la aldea del Rocío. Este traslado septenal se comenzó a mediados del siglo XX (1949). Después de finalizar los actos de recep-

ción en la parroquia, la vuelven a vestir de Reina con todos los elementos que recuerda su apariencia habitual.

Entre los actos de culto que en la parroquia le dedican sus vecinos del pueblo y devotos de las hermandades filiales que allí peregrinan, el más cargado de religiosidad y amor puede ser la salve que todas las noches, al cerrar el templo, se le reza como despedida del día y testimonio de que ella ha estado presente espiritualmente en los ánimos de los que allí van a dar gracias y pedir ayuda.

*Bibliografía:* La bibliografía sobre la Virgen del Rocío, el santuario y la romería es enorme; sugerimos la consulta en los sitios webs oficiales, donde se puede encontrar diversidad de referencias: Pontificia, Real, Ilustre Hermandad Matriz de Nuestra Señora del Rocío de Almonte: <https://hermandadmatrizrocio.org/>; y todo sobre el Rocío desde 1996, con buena bibliografía, en: <https://www.rocio.com/>.

### 7.3. *Vallanca (Valencia) y Algarra (Cuenca): Nuestra Señora del Santerón*

Vallanca es un municipio situado en el noroeste de la comarca del Rincón de Ademuz, provincia de Valencia. Entre las fiestas religiosas anuales, celebra la romería al Santuario de Nuestra Señora del Santerón, a unas tres leguas de camino, enclavado en un valle de la sierra homónima, territorio del municipio de Algarra, provincia de Cuenca, que se celebra en la Pascua de Pentecostés. Originariamente el lunes y luego trasladada al sábado de esa semana (litúrgicamente antes conocido ese domingo segundo de Pascua como de *in Albis* o de *Quasimodo*). Antes de llegar a la ermita —interesante construcción con cúpula octogonal y artesonado mudéjar restaurado—, se juntan muchos devotos de los pueblos de esa tierra y se aproximan en comitiva para celebrar una misa en honor de la Virgen; tras cantarle los gozos, la sacan en procesión por el prado y después mujeres con trajes típicos y jinetes haciendo demostraciones a caballo disfrutan de una fiesta campestre.

La tradición más verosímil de la invención de la imagen la sitúa a comienzos del siglo XIII teniendo como protagonista a un pastor de Vallanca que estaba con el ganado en el prado del Santerón (jurisdicción de Algarra), quien la llevó a este pueblo. Después de conversaciones pensaron que sería bueno levantar una ermita en el lugar del hallazgo. Otros relatos sitúan como protagonista del descubrimiento a un caminante que cruzaba por aquel paraje, o un caballero...

La primitiva imagen de la Virgen con el Niño Jesús era una talla románica policromada, sedente, de unos setenta y cinco centímetros. Fue encontrada emparedada junto al altar mayor de la parroquia de Algarra; estaba en muy mal estado de conservación y se encuentra depositada en Cuenca. Posterior-



Virgen del Santerón, Vallanca y Algarra



Virgen del Santerón, Vallanca y Algarra

mente hubo otra imagen que fue brutalmente profanada y quemada con toda la ermita en la guerra civil del siglo pasado. La actual Virgen del Santerón es una imagen de vestir; fue robada a comienzo de este siglo (2001), recuperada por la Guardia Civil y restaurada en Valencia. Fue el municipio de Algarra y una familia devota los que tuvieron la iniciativa de todo este proceso.

Según la tradición, en 1718 toda la comarca del Rincón de Ademuz sufrió una fuerte sequía y los vecinos de Vallanca pidieron licencia para trasladar a la imagen de Nuestra Señora del Santerón al pueblo para hacer rogativas; la Virgen escuchó aquellas plegarias y los bendijo con el don de la lluvia. En señal de agradecimiento se hizo voto de bajarla cada siete años para rendirle culto en un solemne novenario, que el pueblo ha mantenido fielmente, porque hasta 1997 no se instituyó la hermandad de la Virgen. Del 16 al 26 de septiembre del año septenal la imagen es bajada, entre rezos y cantos con la pita (dulzaina) y la caja (tamboril), a la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles en el marco de unas llamadas *Fiestas Gordas*, con todo el pueblo engalanado con arcos triunfales y adornos hechos con sabina y plantas del monte que exhalan ese olor intenso y característico. El año 2019 se han celebrado trescientos y un años del voto y la XLIII Bajada.

*Bibliografía:* Para conocer la historia de la Virgen del Santerón, la Romería anual y la Bajada septenal es fundamental pasar por los trabajos de Alfredo Sánchez Garzón: <https://www.desdeelrincondeademuz.com/2012/10/la-travesia-del-santeron.html>; [https://www.desdeelrincondeademuz.com/2012/05/la-celebracion-de-pentocostes-en-el\\_31.html](https://www.desdeelrincondeademuz.com/2012/05/la-celebracion-de-pentocostes-en-el_31.html); «Los santerones de Vallanca». *Desde el Rincón de Ademuz*. Valencia: [s. n.], 2000, pp. 232-236; «La romería de la Virgen de Santerón, estudio historiográfico». En: *Del paisaje, alma del Rincón de Ademuz (I)*. Valencia: [s. n.], 2007, pp. 403-415; «La romería a la ermita de Santerón en Algarra (Cuenca): crónica y testimonio en el XLI Septenario (2005)». En: *Del paisaje, alma del Rincón de Ademuz (I)*. Valencia: [s. n.], 2007, pp. 417-424; «Los santerones de Vallanca: de la Romería de Santerón a los Septenarios». En: *Vallanca, un siglo de imágenes a través de la fotografía*. Valencia: [s. n.], 2008; «La celebración de Pentecostés en el Rincón de Ademuz (I y II)». En: *Desde el Rincón de Ademuz*. Valencia: [s. n.], 2012; *La Virgen de Santerón en la memoria (I y II)*, 2012; ANTÓN ANDRÉS, Ángel. «Una tradición secular que perdura: los septenarios de Vallanca: costumbres, oficios, fiestas y juegos de antaño». *Ababol: revista del Instituto Cultural y de Estudios del Rincón de Ademuz*, n. 16 (1998), pp. 5-12; DÍAZ, Santos y MARTÍNEZ, Anastasio. *Catálogo monumental de la diócesis de Cuenca*. Cuenca: [s. n.], 1987, v. I, pp. 21-22 y v. II, n. 14<sup>a</sup>; PÉREZ RAMÍREZ, Dimas. *Guía para visitar los santuarios marianos de Castilla-La Mancha*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1995, p. 219.

#### 7.4. Moya (Cuenca): Nuestra Señora de Tejada

Nuestra Señora de Tejada quiso que se levantase un santuario en aquella parte de la Serranía de Cuenca a unos cuatro kilómetros de Garaballa, según se lo manifestó al pastor Juan, al que se apareció en el paraje de Tejada y le pidió que transmitiese su voluntad al obispo, y que el santuario fuese convento de



religiosos trinitarios. La Virgen se apareció sobre un tejo, género de las coníferas, especie muy abundante allí, el 14 de agosto de 1205, y repitió su teofanía arbórea durante otras ocho noches. Otra fuente hagiográfica con menos fuerza asegura que la aparición fue en una cueva próxima, hoy todavía existente.

El obispo de Cuenca, San Julián, cumplió el deseo de la Virgen; se levantó un sencillo convento del que tomaron posesión los trinitarios dos años después —cuya orden había aprobado Inocencio III en diciembre de 1198—, con religiosos procedentes de Burgos cuya casa también se había fundado ese año. El monasterio permaneció allí tres siglos hasta que en 1516 fue arrasado por una crecida del río Ojos de Moya y se tuvo que levantar otro con empaque de gran construcción, sobre todo la iglesia, de una nave y cruz latina, luego enriquecida con notables retablos, pinturas y camarín de la Virgen, pórtico y claustro. Todo se hizo con la protección de los marqueses de Moya, patronos de la casa y señores de aquel territorio.

La imagen primitiva de la Virgen de Tejeda era una pequeña escultura gótica de piedra de unos treinta centímetros mostrando a la Virgen de pie con el Niño sobre su brazo izquierdo. Fatalmente, durante la celebración del XLII septenario (18 de septiembre de 1927), un incendio fortuito en la iglesia de San Bartolomé dañó considerablemente la imagen, que restauró con dificultad Luis Marco Pérez ayudado de una fina lámina de cobre que le dio un aspecto de tez morena. Para protección y seguridad de la imagen, se le encargó al mismo escultor hacer una réplica fiel —imagen de vestir— que fuese utilizada en procesiones y traslados. Desgraciadamente, en el saqueo sufrido por el santuario en agosto de 1936, la imagen primitiva fue destrozada, aunque se pudo salvar la copia, que es la que existe en la actualidad. Los restos de la imagen primitiva se han intervenido muy tardíamente (1994) por mano del escultor Rafael Orellano Íñigo. La imagen fue coronada canónicamente el 26 de mayo de 1963.

Padeciéndose una gran sequía en buena parte del marquesado en 1639, los vecinos de Moya solicitaron permiso al prior y comunidad para trasladar la imagen de Nuestra Señora de Tejeda a la parroquia para hacer rogativas en petición de agua; el 7 de junio se llevó en procesión y la Virgen otorgó el don de la lluvia que tanto necesitaban. En señal de agradecimiento votaron llevarla al pueblo cada siete años, lo que vienen cumpliendo con total fidelidad y fervor popular los moyanos —la Villa primitiva y El Arrabal— y devotos de hasta siete pueblos próximos del antiguo señorío.

El septenario comienza el 16 de septiembre de madrugada cuando se inicia la subida de Nuestra Señora de Tejeda desde su santuario de Garaballa a hombros de tantos devotos, camino de Moya; quedan por delante dieciocho



«Levantada» de la imagen de la Virgen de Tejada, Moya



Danza de la Virgen de Tejada, Moya

kilómetros con algunas detenciones en las «mesas» situadas a lo largo del camino, y, sobre todo, el paso por tres pueblos donde esperan inquietos ver a la Virgen: Garaballa, Landete y Huertos de Mora. En ellos se le dedican los bailes rituales del grupo de ocho danzantes, con el ritmo de palos y castañuelas. Y se le canta la salve, se reza el rosario y se le dan gracias por las ayudas recibidas.

Pero antes de arrancar los porteadores de las andas la marcha, tiene lugar la «lectura del inventario». Durante siglos fue un acto administrativo importante; la comunidad trinitaria enumeraba públicamente el ajuar y todos los enseres con los que salía la Virgen de su santuario y los regidores se comprometían a devolver todo en las mismas condiciones.

La Virgen entra en Moya con la danza de los bailadores; el pueblo está adornado de arcos revestidos de ramas de sabina, los suelos de las calles pintados con infinitud de cruces de la Orden trinitaria. Así va hasta la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción; luego viene el solemne novenario, la ofrenda floral y la procesión general; todo vivido con inmenso fervor por cantidad de devotos. También son días de fiesta local, en los que muchos regresan a la llamada de la Virgen. El día 26 de septiembre, con pena, bajan a la Virgen a su casa de Tejeda pidiéndole poder recibirla en el siguiente septenario; en 2018 celebraron el LV.

*Bibliografía:* DÍAZ, Santos, MARTÍNEZ, Anastasio. *Catálogo monumental de la diócesis de Cuenca*. Cuenca: [s. n.], 1987, v. I, pp. 132-133; GÓMEZ Y SÁEZ, Eusebio y Teodoro. *Los Septenarios: Moya por Santa María*. Valencia: [s. n.], 2004; MARTÍNEZ ORTIZ, José. *Tejeda y Garaballa*. Utiel: [s. n.], 2004; PÉREZ RAMÍREZ, Dimas. *Guía para visitar los santuarios marianos de Castilla-La Mancha*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1995, pp. 215-217; PONCE DE LEÓN, Pedro. *Milagros y loores confirmados con muchos ejemplos de la Soberana Emperatriz de los cielos Santa María de Texeda*. Valencia: [s. n.], 1663; SÁNCHEZ CREMADES, José María. *En la espesura de la Serranía, el misterio de Tejeda. Al servicio del Pueblo (1935-1955)*. Madrid: [s. n.], 2004; SÁNCHEZ GARZÓN, Alfredo. «La Virgen de Tejeda en el Rincón de Ademuz: impresiones y testimonio». *Ababol: revista del Instituto Cultural y de Estudios del Rincón de Ademuz*, 36 (2003), pp. 33-36; VERMEJO, Antonio Gaspar. *Historia del santuario, y celebre imagen de Nuestra Señora de Texeda: Venerada en el Convento de Trinitarios Calzados... Obispado de Cuenca, extra muros del Lugar de Garavalla, jurisdiccion de la Villa de Moya...* Madrid: [s. n.], 1779.

### 7.5. *Espinoso del Rey (Toledo): Nuestra Señora de Piedraescrita*

En los prados de Espinoso del Rey, comarca de La Jara toledana, tierras de Talavera, apacentando la ganadería de un señor de Talavera la Virgen se le apareció a un vaquero sobre una roca —luego conocida como *el canto de la Virgen*—, a quien encomendó que se le construyese en aquel lugar una ermi-

ta. Los lugareños escogieron otro lugar y los muros levantados por el día aparecían por el suelo a la mañana siguiente, hasta que decidieron erigir el edificio en el lugar de la invención.

Hay documentación de que en 1188 el obispo de Toledo Gonzalo Pérez dio licencia a Nuño Núñez y a su mujer para la edificación y el mantenimiento esa obra pía. La iglesia primitiva fue una sencilla obra de mampostería y lajas de pizarra, luego transformada y añadiéndosele un pórtico y espadaña; interiormente se levantó una nave grande con frescos románico-mudéjares destacando el interesante pantocrátor del ábside, y se cubrió parte de los muros de bellos paneles cerámicos talaveranos en línea con los modelos del santuario de la Virgen del Prado de la gran villa.

La imagen de la Virgen es una talla de cuarenta y cinco centímetros que sostiene al Niño Jesús sobre su brazo derecho; la primitiva fue destruida en la guerra civil del siglo pasado. Por una antigua tradición, cada siete años Nuestra Señora de Piedraescrita es trasladada desde su ermita, hoy parroquia de la localidad, a la villa de Espinoso del Rey con la participación de otros pueblos del entorno. Y así lo confirmaban los testigos que en 1576 respondían a las *Relaciones* de Felipe II. En esta romería se mantienen el orden y protocolo acordado por las parroquias y ayuntamientos de Robledo del Mazo, pueblos del Valle de Gévalo y el de la «Villa» de Espinoso del Rey.

El tercer sábado de mayo, temprano, la Virgen parte desde su morada y se dirige a Navaltoril, donde a la entrada del pueblo la espera la Inmaculada Concepción, que es la patrona; se celebra una misa de campaña y después se descansa y se comparte un almuerzo campero. Luego siguen las dos imágenes hasta Agua de las Juntas con otra parada y una pequeña acción litúrgica; allí es donde las autoridades del Valle hacen entrega de la custodia de la Virgen de Piedraescrita a las autoridades de Espinoso del Rey. Como sigue un camino polvoriento de unos diecisiete kilómetros por los Montes de Toledo, la imagen sin corona es cubierta con un manto-capa que la protegerá del polvo. Cuando se llega al paraje del Plairón, junto a Espinoso, la imagen es descubierta y entra procesionalmente en la villa dirigiéndose a la parroquia de Santiago. El pueblo está adornado con arcos de triunfo compuestos de ramas y plantas aromáticas del monte —tomillo y romero— con las que también han cubierto el suelo, y las fachadas de las casas muestran todo tipo de colgaduras.

La Virgen permanece en el pueblo durante cuatro meses en los que recibe multitud de pruebas de fervor y cariño de todos los espinoseños en diversos actos de culto, destacando las misas y procesiones de los barrios. El tercer sábado de septiembre, la imagen de la Virgen retorna a su parroquia y



Virgen de la Piedraescrita, Espinoso del Rey



Traslado de la Virgen de la Piedraescrita, Espinoso del Rey

santuario de Piedraescrita repitiendo el mismo protocolo, pero con la nostalgia de que hay que esperar otros siete años para que regrese al pueblo.

*Bibliografía:* ANÓNIMO. «Poema sobre la romería de la Virgen de Peñaescrita». [Manuscrito]. Biblioteca Nacional, ms. 14.763, ff. 353-354v; «El Espinoso». *Relaciones Topográficas de Felipe II*. [Manuscrito]. Biblioteca Real del Escorial, ms. J.I.13, ff. 248-248v, n. 51. Ed. de Laureano Manrique y Javier Campos (en prensa); GÓMEZ-MENOR, José. «Nuestra Señora de Piedraescrita». En: *Santuarios marianos de la provincia de Toledo*. Toledo: [s. n.], 1983, pp. 30-31; MADROÑAL, Abraham. «Un poema inédito del siglo XVII dedicado a la Romería de Espinoso a Piedraescrita». *La Jara, surco y senda*. Disponible en: <http://lajaratoledo.blogspot.com/>; PORRES MARTÍN-CLETO, Julio. «Piedraescrita». *Toletum*, 2ª época, n. 12 (1981), pp. 197-206; LÓPEZ DE CASTRO, Alicia. «La ermita de Piedraescrita». *Cuadernos de la Jara: revista sociocultural de la comarca de la Jara*, n. 2 (2008), pp. 27-29; RECIO MENCÍA, Mariano. *Santa María de Piedraescrita*. Toledo: [s. n.], 2011; RECIO RODRÍGUEZ, Juan, RECIO MUÑOZ, Tomás P. *La iglesia de Piedraescrita como parroquia*. Ed. especial. [S. l.: s. n.], 1996; [Información municipal]: *Romería de Santa María de Piedraescrita a la «Villa» de Espinoso del Rey*. Disponible en: [http://www.espinosodelrey.es/noticias/2016/ROMERIA\\_PIEDRAESCRITA.pdf](http://www.espinosodelrey.es/noticias/2016/ROMERIA_PIEDRAESCRITA.pdf)

### 7.6. *Titaguas (Valencia): Nuestra Señora del Remedio*

Titaguas es un municipio perteneciente a la Mancomunidad del Alto Turia, situado en la comarca de Los Serranos, provincia de Valencia. Fue una aldea dependiente de la villa de Alpuente hasta que en 1729 Felipe V la emancipó haciéndola villa de realengo.

Nuestra Señora del Remedio es la patrona y protectora de la Orden de la Santísima Trinidad desde los orígenes de esta orden a comienzos del siglo XIII, cuando la Virgen fue remedio de San Juan de Mata entregándole una bolsa con dinero para que rescatase a cautivos y por eso en la iconografía se la suele representar con la bolsa y el escapulario. Se ignora la relación de la villa de Titaguas con los religiosos trinitarios para escoger a su gran advocación mariana como patrona de la villa, cuya venerada imagen se conserva en una ermita situada sobre un pequeño altozano en las proximidades del pueblo. Hay constancia de su existencia en el siglo XVI, pero fue ampliada en el XVII. Dada su ubicación en la primera guerra carlista, hizo de fuerte y fue destruida; luego reconstruida un siglo después y conserva unos interesantes paneles cerámicos en su interior.

La imagen actual es policromada; sostiene al Niño Jesús, que tiene la bola y la cruz, sobre su brazo izquierdo, mientras que en el derecho sujeta una vara de azucenas y de esa mano pende el escapulario con la cruz bicolor trinitaria. Aunque la imagen de la Virgen es trasladada al pueblo anualmente a finales de agosto con motivo de las fiestas patronales, cada siete años se mantiene la antigua tradición de celebrar las llamadas *Fiestas Gordas*, sin saberse el motivo concreto de haberse establecido la cadencia de esa bajada septenal.



Virgen del Remedio, Titaguas



*Gozos a Nuestra Señora del Remedio*, siglo XIX

Ese año la imagen baja al pueblo el último sábado de abril y permanece en la parroquia de El Salvador hasta primeros de septiembre; el día 6 se celebra la fiesta del patrón, Jesús Nazareno, y el día siguiente la de la Virgen; tras la solemne fiesta religiosa, por la tarde se sube a la imagen a su santuario.

Tanto en la Bajada como en la Subida tienen lugar unas danzas infantiles: los niños, «Danzas Guerreras»; las niñas, «Danzas de Procesión». Luego en la villa se representa otra danza, desde hace tiempo incorporada a esta celebración pero que originariamente se ejecutaba en Carnaval. Es conocida como la *Mojiganga*, formada de dos partes —una profana y otra religiosa— e integrada cada una de actos o cuadros alusivos; está compuesta por dieciséis varones —y ahora también mujeres—, dirigidos por un maestro, que bailan al son de la dulzaina y el tamboril, sustituidos en algunas ocasiones por la caja y el clarinete. Van vestidos con un atuendo especial, similar a otros lugares, con alguna prenda propia del pueblo.

También se ejecutan las «torres humanas» cuyo origen se estima que tuvo lugar en esta zona del antiguo Reino de Valencia, de donde salieron a otros territorios. Estos actos hoy tienen valor de representación cara al público y así se ejecutan en la plaza principal, ante la iglesia y el ayuntamiento, pero en el marco de las «Fiestas Gordas» en honor de su patrona la Virgen del Socorro, junto a otros actos importantes como el volteo manual de campanas y conciertos de la prestigiosa Banda de Música «La Lira», a punto de cumplir ciento ochenta años de existencia.

*Bibliografía:* ANÓNIMO, «La mojiganga de Titagua». *Nuestro patrimonio inmaterial: 10 años de la Convención de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2013, pp. 58-59; BADÍA MARÍN, Vicente. «Titaguas». En: *Comarcas de la Región Valenciana: La Serranía*. [S. l.]: Valencia Cultural, s. a.; ROJAS CLEMENTE Y RUBIO, Simón de. *Historia civil, natural y eclesiástica de Titaguas*. Ed. de Fernando Martín y Eduardo Tello. Valencia: *Revista de Filología de la Universidad de Valencia*, anejo XXXVIII, 2000; VARIOS, «Danzas de Titaguas». *Cuadernos de música folklórica valenciana* (segunda época). Valencia: [s. n.], 1979.

### 7.7. *Peñarroya de Tastavins (Teruel): Nuestra Señora de la Fuente*

La tradición recuerda que en el siglo XIII un pastor encontró una imagen de la Virgen entre unas zarzas junto a un manantial en la proximidad de Peñarroya, localidad situada en la comarca de Matarraña, provincia de Teruel, en el límite de los antiguos reinos de Aragón y Valencia. Después de llevarla a la iglesia del pueblo volvía al lugar de la aparición, por lo que para perpetuar el recuerdo de la invención y dar culto a la imagen se levantó una pequeña ermita junto al río Tastavins, donde el pastor quedó de custodio.





Virgen de la Fuente, Peñarroya de Tastavins



Santuario de la Virgen de la Fuente, Peñarroya de Tastavins

El auge de la devoción a la Virgen hizo que a mediados de la centuria siguiente la cofradía decidiese construir por encima del manantial un templo amplio, rectangular, gótico, con arcos apuntados separando los tramos, puerta y ventanales abocinados con capiteles y cubierta a dos aguas con una techumbre mudéjar de madera con muy interesante decoración en la que aparece la cruz de Calatrava. En la ermita inferior, bajo el altar mayor, hay una fuente de quince caños de agua, junto al manantial original que dio nombre a la advocación de la Virgen. Por la afluencia de peregrinos se adosó un claustro y otros edificios, adquiriendo todo el conjunto un aspecto de santuario importante, donde se practicó alguna intervención en el siglo XVIII.

La imagen primitiva de la Virgen era una talla sedente de vestir, tardogótica, sosteniendo sobre el brazo izquierdo al Niño Jesús, que bendice, y con un fruto en la mano derecha; a los pies tiene dos devotos que suplican su favor, y en la pena moderna han puesto otra imagen del Niño del modelo de portal de Belén. La actual imagen es moderna y existe otra réplica en la iglesia del pueblo.

La romería septenal entronca con el voto que los vecinos de Vallibona, provincia de Castellón, hicieron a la Virgen en señal de agradecimiento por su intervención. A finales de la Edad Media este pequeño pueblo sufrió una fuerte epidemia a causa de la cual murieron muchos vecinos. Por consejo del párroco, amigo del clérigo de Peñarroya, siete jóvenes decidieron acudir a Tastavins para invitar a que se animasen a repoblar su villa; conocieron a siete muchachas huérfanas que vivían con la «tía Petronila», ama del cura, a quienes tomaron por mujeres, e hicieron la promesa de acudir cada siete años a dar gracias a la Virgen de la Fuente.

El viernes siguiente a la fiesta de la Ascensión en el calendario anterior a la reforma litúrgica del Vaticano II, desde Vallibona un buen grupo de devotos y parte de los pocos habitantes que hoy tiene —menos de un centenar— se ponen en camino para recorrer los treinta kilómetros por sendero de montaña y llegar al santuario para dar gracias a la Virgen por lo que hizo y por lo que hace. Así perpetúan el compromiso fraternal de proximidad humana y por eso entre ellos se llaman *germans*; desde hace pocos septenios, el programa se completa con la representación de una obra escénica que recuerda el hecho.

Desde 2007, cada tres años (como fue en su origen), se ha recuperado la visita de los caballeros de la Orden Militar de Calatrava a la localidad en recuerdo de que el rey Pedro I de Aragón concedió Tastavins a la citada orden, dependiendo de la encomienda mayor de Alcañiz, y la visitaban para inspeccionar la villa y confirmar a las autoridades.

*Bibliografía:* AGOST, Miquel, y FONOLLOSA, Emili. *Rogativa 2012 Vallibona-Pena-Roja*. Disponible: <http://www.vallibona.net/penaroja2012.htm>; ASOCIACIÓ CULTURAL «AMICS DE VALLIBONA». Disponible en: <http://www.vallibona.net/>; GALINDO PÉREZ, Silvia (coord.). *Aragón: patrimonio cultural restaurado 1984/2009, bienes muebles*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2010; LOMBARTE, Desideri. *Pena-Roja i Vallibona, pobles germans*. Zaragoza: [s. n.], 1987; LOMBARTE, Desideri. *Miracles de la Mare de Déu de la Font i altres poesies esparces*. Calaceite: [s. n.], 1999; LÓPEZ LORENTE, Víctor. *Guía del santuario de la Virgen de la Fuente de Peñarroya de Tastavins*. Disponible en: <https://www.arteguias.com/santuario/virgenfuentepenarroyatastavins.htm>; THOMSON LLISTERRI, Teresa. «Patrimonio arquitectónico del Matarraña». En: José Antonio Benavente Serrano y Teresa Thomson Llisterrí (coords.). «Comarca del Matarraña». *Colección Territorio*, 7 (2003), pp. 143-178.

### 7.8. *Castrotierra de la Valduerna (León): Nuestra Señora del Castro*

El santuario de la Virgen de Castrotierra está situado a quince kilómetros de la ciudad de Astorga, en un pequeño altozano sobre los restos de un castro prerromano. Es un buen edificio de mampostería con una esbelta torre y enriquecido en su interior con interesantes retablos, imágenes y pinturas de artistas castellanos, que ha sufrido diversas intervenciones a lo largo del tiempo.

La imagen de Nuestra Señora del Castro es una talla bajomedieval policromada; es una Virgen sedente sobre un trono sencillo sosteniendo en la parte izquierda al Niño Jesús (que sujeta a un pájaro); en la mano derecha tiene una fruta. En una reciente restauración se ha recuperado la corona de reina que ciñe su cabeza. En ocasiones solemnes se la viste con un manto que sólo cubre la parte posterior y se le pone la gran corona imperial de plata ofrecida por los procuradores de la Tierra y devotos particulares, realizada por el orfebre astorgano José Manuel Santos para la coronación canónica, que tuvo lugar el 20 de septiembre de 2014 por el obispo de la Diócesis don Camilo Lorenzo Iglesias.

La antigua tradición pone a la Virgen del Castro como eficaz abogada de las lluvias, sin olvidar que en aquel espacio ya hubo cultos precristianos relacionados con la lluvia. Al parecer, a mediados del siglo V, los campesinos de aquella tierra y partido de Astorga sufrieron una terrible sequía que se prolongaba ya por siete años y fueron a exponer la situación al obispo Santo Toribio, que estaba fuera de la diócesis, víctima de una calumnia; el prelado les recomendó que llevasen en rogativa a la Virgen del Castro a la catedral y celebrasen un solemne novenario. Efectivamente, la Virgen escuchó sus peticiones y les bendijo con el don de las aguas.

Aunque no es abundante, existe documentación del primer traslado efectuado a la catedral en 1557 y de otros posteriores. Sin conocerse fecha exacta del inicio del culto a la imagen de la Virgen ni de la enorme devoción que se consolidó en un conjunto de pueblos, existe desde antiguo la Hermandad



Virgen del Castro, Castrotierra de la Valduerna



Pendones en el traslado de la Virgen del Castro

de los Procuradores de la Tierra, institución con amplios poderes jurisdiccionales y religiosos, formada por doce pueblos; ocho se llaman *cuartos* y son: San Justo de la Vega, San Román de la Vega, Sopeña, Brimeda, Valdeviejas, Murias de Rechivaldo, Castrillo de los Polvazares y Santa Catalina de Somoza; cada uno de ellos nombra a un procurador y los cargos son vitalicios. Los otros cuatro pueblos son los *alfoces*: Nistal, Celada, Piedralba y Bustos; cada uno nombra a un representante pedáneo. Así se formaba la junta, pero sólo tienen poder decisorio los procuradores porque los pedáneos asistían a las asambleas como observadores.

Cuando había una fuerte sequía, cualquier procurador tenía la iniciativa de presentar la moción de trasladar en rogativa la imagen del Castro a la catedral, se examinaba la petición y de forma secreta —votar la Virgen— se decidía. A partir de ahí se ponían en contacto con el obispo y la autoridad civil para obtener licencia y organizar los actos; generalmente se hacía en el mes de mayo, que es cuando más angustiosamente se siente la necesidad del agua, en años de sequía, para la cosecha del cereal.

Aunque se ha sostenido la costumbre regular de que la rogativa fuera cada siete años, había una interpretación amplia de las ordenanzas que permitía hacer peregrinación con la imagen fuera de ese período septenal, en fuertes sequías y cuando se diesen especiales circunstancias por otras calamidades o por motivos religiosos de relevancia. De hecho, la cronología recoge bastantes traslados, quizás, con una media temporal de cada tres años, aproximadamente.

Cuando esto se escribe (mayo de 2019) estaba aprobada una peregrinación de Nuestra Señora del Castro por la fuerte sequía que castigaba aquellas tierras; la inesperada muerte del obispo don Juan Antonio Menéndez Fernández, el día 15 de este mes, ha hecho que el Colegio de Consultores de la Diócesis (estudiando la desgraciada situación por la que atraviesa la Iglesia de Astorga) haya comunicado a los Procuradores de la Tierra que quedaban exentos de cumplir en esta ocasión el voto de la visita de la Virgen a la catedral.

El día señalado para el traslado de la imagen —generalmente en sábado para que el regreso sea al domingo siguiente, tras el novenario—, se reúnen en el santuario los pueblos de la jurisdicción con sus respectivas insignias y, tras una misa solemne, se inicia la comitiva por el llamado *camino de la Virgen* compuesta de tres bloques: 1º) pendones, 2º) cruces parroquiales y 3º) la imagen de la Virgen.

Esta peregrinación tiene una nota enormemente colorista porque está compuesta por el desfile de los pendones y las pendonetas —pendón pequeño— de los pueblos. Estos distintivos se componen de un mástil de madera liviana

(sobre diez metros), rematado en una cruz o ramo de flores; el paño es casi rectangular y está formado por franjas de colores en tejidos de buena calidad, cortado a la mitad y terminado en dos puntas; dadas las grandes dimensiones —de unos veinte y cinco a treinta metros cuadrados— y que sea normal que flameen al viento durante la marcha, ocasionan dificultades y riesgos; llevan una cuerda gruesa sujeta en la parte superior que hace de guía gobernada por un «remador» auxiliar del pendonista. El mástil lo sujeta el portador a la altura de la cintura sobre unas gruesas cinchas de cuero sujetas desde los hombros (teniendo en cuenta que debe soportar un peso de treinta a cuarenta kilogramos aproximadamente). El orden del desfile está señalado en el protocolo: abre el cortejo el de Santa Marina del Rey con pendón verde y lo cierra el de la Virgen del Castro con pendón azul.

Al llegar a Astorga, en la puerta de la catedral la Virgen es recibida por el obispo y el cabildo, se canta la *Salve* y luego se lleva la imagen al convento de Sancti Spiritus de terciarias franciscanas (TOR), donde las monjas la cambian de manto para el novenario. El día de regreso, siempre el domingo, se celebra una misa temprano para iniciar el camino de vuelta al santuario, donde la imagen de la Inmaculada Concepción sale a recibirla al comienzo de la cuesta, y, entre el clamor de miles de devotos y el flamear de los pendonistas, acompañan a la Madre del Castro hasta el santuario. Luego viene el gozo de comenzar la romería popular y un almuerzo entre familiares y amigos.

*Bibliografía:* ALONSO Y GARROTE, Santiago. *El libro de la Virgen del Castro*. Astorga: [s. n.], 1887; CABO CARRASCO, Arturo (coord.). *Historia y tradiciones del Santuario de Castrotierra: la Virgen del Castro*. León: [s. n.], 2015; GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. «Nuestra Señora del Casto, Castrotierra». En: Enrique Llamas (coord.). *Guía para visitar los santuarios marianos de Castilla-León*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1992, pp. 46-49; RODRÍGUEZ DÍEZ, Matías, *Historia de la muy noble, leal y benemérita ciudad de Astorga*. Astorga: [s. n.], 1909, p. 282; RODRÍGUEZ PÉREZ, Francisco Javier. «Diferencias históricas y conflictos en torno a la Virgen de Castrotierra». *Argutorio: revista de la Asociación Cultural «Monte Irago»*, 24 (2010), pp. 63-69; RUBIO PÉREZ, Laureano Manuel. «La Virgen de Castrotierra: su historia, santuario y romería». *Tierras de León: revista de la Diputación Provincial*, 21 / 42 (1981), pp. 76-87; SUTIL PÉREZ, José Manuel. «Santuario de Ntra. Sra. de Castrotierra: peregrinaciones y exvotos». *Memoria Ecclesiae*, XIX (2001), pp. 143-156; VALDERAS ALONSO, Alejandro. *Los pendones leoneses*. Madrid: [s. n.], 1991.

### 7.9. *Santa Cruz de Tenerife y San Cristóbal de La Laguna (isla de Tenerife): Nuestra Señora de la Candelaria*

La Virgen de la Candelaria es un símbolo religioso, étnico y cultural de las islas Canarias que arraigó con fuerza en el territorio americano produciendo ese rico resultado propio del mestizaje.

Aunque los relatos de la invención de la imagen difieren, tienen cosas fundamentales en común, como el hecho de que la Virgen llegase antes de la conquista y colonización y de que el pueblo guanche la reciba como don sobrenatural. La mayoría de historiadores se inclina porque fue encontrada a finales del siglo XIV o comienzos del XV en un quiebro del barranco de Chimisay, actual municipio de Güímar, isla de Tenerife. Los dos pastores guanches que la descubrieron tuvieron sendas experiencias de su poder y su misericordia y así se lo comunicaron al mencey Acaymo, que también pasó por el mismo trance; fue depositada en la cueva de Chinguaro como «madre del sustentador del cielo y tierra».

En las incursiones que los castellanos hacían sobre las islas, en una ocasión capturaron a un joven guanche, luego bautizado con el nombre de *Juan*, que logró escapar y regresar, o viajar en una de las expediciones y quedarse; cuando vio la imagen, explicó al mencey Dadarmo quién era la Virgen y lo que significaba para los cristianos. Fue trasladada a la gruta de Achbinico, hoy detrás de la basílica de la Virgen.

Queda la duda de si la Virgen apareció en la costa de Güímar en los viajes que, antes de la conquista, hicieron algunos religiosos con fines evangelizadores de aquellas gentes —porque así surgió el obispado efímero de Telde en Gran Canaria—, pues hay constancia de estas presencias esporádicas.

Una vez consolidada la conquista y la incorporación de las islas a la Corona de Castilla, Felipe III incorporó el santuario de la Virgen de la Candelaria al patronato real, otorgándole a la Casa de la Virgen el título de *real convento* en 1596; Clemente VIII la nombró *patrona universal del obispado* en 1599; Inocencio X instituyó la cofradía de la Virgen y la llama *patrona general* en 1620. La Sagrada Congregación de Ritos la declaró Patrona Principal del Archipiélago Canario en 1867 y, por concesión de León XIII, el 13 de octubre de 1889, la imagen fue coronada canónicamente por el obispo de Tenerife don Ramón Torrijos. Posteriormente ha sido nombrada Alcaldesa Honoraria y Perpetua de Santa Cruz de Tenerife (1994) y se le entregó la Medalla de Oro de la isla de Tenerife.

La imagen primitiva de la Virgen desapareció en el terrible temporal que azotó a Tenerife y todas las Canarias —ciclón tropical— el 7 y 8 de noviembre de 1826. La actual imagen, de 1827, es obra del imaginero orotavense Fernando Estévez, máximo representante del neoclasicismo en Canarias, que respetó el tono moreno de la tez. La singular postura del Niño Jesús tiene conexión con uno de los modelos más difundidos del virreinato del Perú.



Procesión con la imagen de la Virgen de Candelaria, Tenerife



Danza de cintas en la plaza de Candelaria, Tenerife



Nuestra Señora de la Candelaria ha salido de su santuario en bastantes ocasiones por grandes calamidades y otros motivos especiales. El obispo don Felipe Fernández, tomando la gran tradición de la diócesis nivariense de las «bajadas» de muchas patronas, instituyó oficialmente «una visita periódica de la Virgen de Candelaria a la ciudad de Santa Cruz de Tenerife y a la ciudad de San Cristóbal de La Laguna cada siete años, alternativamente». No solamente es un logro de alto rango —espiritual, cultural e histórico—, sino que podemos decir que es la salida o traslado regular no anual de una Virgen creado más recientemente en la geografía mariana de los pueblos y ciudades de España.

*Bibliografía:* BACALLADO FLORES, José. *Historia de la Virgen de Candelaria y sus milagros*. La Laguna: Benchomo, 2002; ESPINOSA, Alonso de. *Del origen y milagros de la santa imagen de Nuestra Señora de Candelaria, que apareció en la isla de Tenerife, con la descripción de esta isla*. Sevilla: [s. n.], 1594 (Nueva ed.: Santa Cruz de Tenerife, 1952); HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. *Exposición iconográfica de la Virgen de Candelaria: catálogo*. Santa Cruz de Tenerife: [s. n.], 1963; JARA VERA, Vicente. *Contexto, criptoanálisis y propuesta de solución de la inscripción de la talla (original) de la Virgen de Candelaria de Tenerife*. [Tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Madrid, 2016; RIQUELME PÉREZ, M<sup>a</sup> Jesús. *La Virgen de Candelaria y las islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife, 1992; RIQUELME PÉREZ, M<sup>a</sup> Jesús. *La patrona de Canarias y su real santuario, Villa Mariana de Candelaria*. Santa Cruz de Tenerife: [s. n.], 1996; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (coord.). *Vestida de Sol: iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias, 2009; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (ed.). *Imagen y reliquia: nuevos estudios sobre la antigua escultura de la Candelaria*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna, 2018; RODRÍGUEZ MOURE, José. *Historia de la devoción del pueblo canario a Ntra. Sra. de Candelaria, patrona del archipiélago y de sus dos obispados*. Santa Cruz de Tenerife: [s. n.], 1913; VARIOS, *La Virgen de Candelaria en Santa Cruz*. Santa Cruz de Tenerife: [s. n.], 1995; VIERA Y CLAVIJO, José de. *Historia de Canarias*. Madrid: [s. n.], 1772-1783.

## 8. CELEBRACIONES DECENALES

### 8.1. *Bernardos (Segovia): Nuestra Señora del Castillo*

La Villa de Bernardos es bien conocida desde hace siglos en España porque con las pizarras gris-azuladas de sus canteras se cubrieron las techumbres de los palacios reales de la Casa de Austria, siendo ennoblecida su explotación con el título de *Reales Minas*. El municipio forma parte de la Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia, de la que dista treinta y seis kilómetros, y es cabeza del Sexmo de Santa Eulalia.

Patrona de la Villa es Nuestra Señora del Castillo cuyo tardío descubrimiento puede ser de las últimas invenciones acaecidas en España. En 1723 el pastor Simón Bufeta informó a su amo Juan de Bartolomé Barrios, vecino de Bernardos, que cuidando el ganado en el cerro del Castillo había visto por tres



Virgen del Castillo, Bernardos



Danza de palos en el traslado de la Virgen del Castillo

veces la aparición de una imagen de la Virgen entre un resplandor; no le hizo caso. En 1728 fray Francisco de San José, religioso del convento de Coca, escribió al obispo de Segovia informándole de la existencia de una imagen de la Virgen de los Remedios que fue sepultada cuando la invasión musulmana, en las ruinas de la ermita del cerro del Castillo, cerca de las Reales Minas; tampoco hubo respuesta. Un mes después, el religioso informó al alcalde del dato y este sí decidió comprobar el asunto; cavaron y, a la altura de media vara aproximadamente (= 0.417 m.), toparon con una losa que tapaba un pequeño foso donde encontraron la imagen de la Virgen. Según el testimonio, era el 16 de noviembre de 1728. Diez días después, delegados del obispo levantaron acta y colocaron la imagen en la iglesia. Es una talla pequeña de madera del modelo de Virgen de los Remedios.

El suceso conmovió a los vecinos de Bernardos y localidades próximas e inmediatamente se levantó una ermita en un terreno propiedad del concejo; probablemente con motivo de la terminación de la obra —que luego ha sufrido intervenciones y mejoras—, la imagen subió por primera vez en 1732 y quizás otra en 1744. Sin periodicidad fija y teniendo en cuenta que la cofradía no guarda mucha documentación, hay constancia de subidas de la imagen a lo largo del siglo XIX con motivo de sucesos y situaciones importantes. Las subidas y bajadas se fijaron en el domingo de Pentecostés y se empezaron a prolongar con el carácter de romería el lunes y luego el martes, estando esas dos noches de culto y fiesta en el cerro.

Parece ser que en algunas pocas ocasiones se mantuvo la Subida con una periodicidad de ocho años. El 30 de mayo de 1928, con motivo del ciento cincuenta aniversario de la invención, fue coronada canónicamente al bajarse de la ermita a la parroquia, después de tres días de fiesta. En 1940 es cuando se estableció el carácter decenal de la Subida los años terminados en «0».

La fiesta decenal no solamente está consolidada entre los vecinos, sino que supone una cita en la que se transforma la fisonomía del pueblo por la decoración con arcos triunfales vegetales y manuales y adornos de fachadas; también se produce una imagen desacostumbrada la noche de los cirios, en la que se iluminan con velas todas las calles del pueblo por donde discurre la procesión hasta la parroquia de San Pedro Apóstol. Nuestra Señora del Castillo viene atendida y rodeada de las siete santeras y santeros (que son los que han cuidado a la Virgen), más los grupos de paloteo, que interpretan unas danzas bajando a la Virgen en procesión a ritmo de la jota; aunque la ermita sólo dista tres kilómetros, la procesión puede durar más de diez horas. «La Virgen se merece todo lo que hacemos en su honor, cada diez años», dicen los bernardinos.

*Bibliografía:* ASOCIACIÓN CULTURAL DEPORTIVA VIRGEN DEL CASTILLO. *Historia de la Subida*. Disponible en: <https://www.bernardos.es/subida/historia/>; «Convenio firmado entre el obispado de Segovia y el Ayuntamiento de Bernardos relativo al uso de la ermita de la Virgen del Castillo, Bernardos, a 11 de mayo de 2017». Disponible en: <http://www.bernardos.es/anuncios/wp-content/uploads/2017/05/convenio-uso-ermita-castillo.pdf>; *Coronación de Nuestra Señora del Castillo, patrona de la Villa de Bernardos*. Segovia: Imp. del Heraldo Segoviano, [1928]; GONZALO GONZÁLEZ, José María. *El cerro del Castillo, Bernardos (Segovia)*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Obra Social y Cultural, 2006; LLORENTE FERNÁNDEZ, Ildefonso. *Historia de la aparición de la Virgen del Castillo*. Valladolid: Imp. de Julián Pastor e Hijos, 1867; NÚÑEZ, Rufino. *Bernardos y su Virgen del Castillo*. Segovia: Imp. Alma Castellana, 1928.

## 8.2. Valls (Tarragona): Nuestra Señora de la Candela

En la iglesia arciprestal de San Juan de Valls se venera a la Mare de Déu de la Candela en una capilla dedicada a su culto; la imagen es una talla tardogótica que sufrió notables daños en la guerra civil del pasado siglo XX. Su devoción fue constante por la población vallense y de toda la comarca del Alto Campo (Alt Camp) en momentos de grandes peligros colectivos y angustias personales.

Recogiendo ese sentir popular y su especial devoción, mosén Josep Parellada estableció como legado testamentario con su correspondiente fondo la celebración de una solemne procesión el día de su fiesta litúrgica —Purificación de María, dos de febrero—, a la que concurrirían los cabildos eclesiástico y municipal y las cofradías de la villa. Esa última voluntad quedó plasmada por su albacea Pau Baldrich ante el notario Ignasi Casas, estando presentes representantes del clero y del Ayuntamiento de Valls; el 28 de enero de 1791 se firmó el documento donde se establecía que cada diez años se haría la procesión votiva, los terminados en «1».

En 1911 la imagen de la Candela de Valls fue coronada canónicamente por el arzobispo de Tarragona, monseñor Tomás Costa y Fornaguera, con presencia de otros prelados catalanes, para la que el orfebre vallense Jaume Mercadé diseñó una pieza de gran valor.

La celebración de esta fiesta fue acogida desde el comienzo con respaldo popular e institucional; en 1871, para dar mayor realce a la conmemoración del primer centenario, se incorporaron al programa de actos otros grupos y sociedades que fueron añadiendo a los oficios religiosos otros actos civiles, festivos y lúdicos, también dedicados a la Virgen de la Candela. Y todo ello ha formado un patrimonio cultural que ha configurado una tradición viva y pujante distintiva de la ciudad en Tarragona, Cataluña y España.

Las «Festes Decenals» de la Mare de Déu de la Candela de Valls llenan diez días intensos entre finales de enero y comienzos de febrero; comienzan



Virgen de la Candela, Valls



«Moixiganga» de Valls

con el pregón, iluminación de la ciudad y adorno de las fachadas, calles y plazas; luego se traslada la imagen de la Virgen desde el camarín de su capilla al altar mayor para la celebración del novenario y otros oficios religiosos. El día 2 de febrero tiene lugar la misa solemne y por la tarde se cumple con la procesión votiva, en la que participan las instituciones de la ciudad con sus insignias y grupos de danzantes, e infinidad de fieles alumbrando con cirios a la Virgen, muchos por devoción y otros por promesa.

Hay dos actos importantes en sí que han dado el matiz distintivo de estas fiestas decenales: uno es la «Moixiganga», que consiste en la escenificación, en el presbiterio de la parroquia, de unos cuadros plásticos basados en los momentos más importantes de la pasión y muerte de Jesucristo. Luego le siguen la bendición de las candelas y la procesión, con todo el rito y significado de ser «Fiestas de la Luz»: luz de Cristo y de una nueva vida, que de alguna forma se expresan en el «Virolai» y en los «Gozos» que se cantan en el recorrido.

El otro acto de estas fiestas es el encuentro de los grupos de «Castellers», que en la mañana del día 2 de febrero ponen esa imagen tan distintiva de Valls donde se unen fuerza, equilibrio y agilidad para subir casi a las puertas del cielo y ofrecer a la Virgen el fruto de su ilusión.

Con el traslado de la Virgen a su capilla y camarín —restaurados en profundidad recientemente— se cierran estas fiestas tan importantes y queda hecha la invitación: «En Valls contamos para Decenales».

*Bibliografía:* BERTRÁN, Jordi. *El foc festiu a les comarques del camp de Tarragona i les terres de l'Ebre*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 2009; D. A. Valls. *Sons i músiques de festa*. Barcelona: Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular, Generalitat de Catalunya, 1991 (Fonoteca de música tradicional catalana, sèrie 3, festes tradicionals, v. 1); GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Diego. *Les Festes Decennals de la Mare de Déu de la Candela, 1791-2001: 210 anys de la historia de Valls*. Valls: El Vallenc, 2001; MARTINELL, F. *Novena a la Mare de Déu de la Candela*. Valls: [s. n.], 1964; PARÍS, Jordi (coord.). *Festes Decennals de la Candela. 1791/1991 (200 anys de la història d'un poble)*. Tarragona: Publicacions Alt Camp, 1987-1988; PARÍS, Jordi. «Aproximació històrica a l'origen i a la pervivència de la devoció a la Mare de Déu de la Candela». *Quaderns de Vilaniu*, 57 (2010), pp. 7-36; RIBAS Y VALLESPIÑOSA, Eusebio. *Monografía de la devoción a la Virgen de la Candela de Valls desde su origen hasta los últimos detalles de su coronación canónica*. Lérida: Imprenta Mariana, 1911; SALUDES, Isidre. *Santuaris marians de l'arquebisbat de Tarragona*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia Montserrat, 2005, pp. 57-62.

### 8.3. *La Pobla de Mafumet (Tarragona): Nuestra Señora del Lledó*

La Mare de Déu del Lledó es la patrona de este municipio enclavado en la comarca catalana del Tarragonés, en la costa del Mediterráneo. La imagen de la Virgen es una bella talla tardorrománica policromada de cincuenta y cinco



Virgen del Lledó, La Pobla de Mafumet



Procesión de la imagen de la Virgen del Lledó

centímetros. Es una Virgen sedente en un sencillo sitial, vestida con túnica roja y cubierta con un manto azul —según la iconografía canónica, como la representan Giotto, Fra Angélico, Berruguete, el Greco, etc.— que trae cogido de la mano derecha sobre la rodilla y, por detrás, en él descansan sus cabellos recogidos en una trenza; el Niño Jesús se sienta sobre la pierna izquierda de su madre y levanta la mano derecha en señal de bendecir, y en la izquierda sostiene un libro.

Inicialmente la imagen se veneraba en la ermita de San Juan, pero en 1801, por ruina de la capilla, fue trasladada al templo parroquial de San Juan Bautista, buena construcción barroca del siglo XVII con una torre esbelta de dos cuerpos que fue ampliada en el siglo siguiente.

Al comienzo de la guerra civil del siglo pasado, fue ocultada precipitadamente, pero luego descubierta; teniendo en cuenta su valor artístico, fue recogida «por la comisaría del Patrimonio Artístico de la Generalitat y depositada en el Museo de Tarragona. Nada más finalizar la contienda el ayuntamiento reclamó la imagen, que fue entregada, y el día 1 de febrero de 1940 hizo la entrada triunfante en el pueblo, que recibió a su Madre con todo entusiasmo para celebrar su fiesta litúrgica de la Purificación o Candelas al día siguiente».

«Ratificando esa alegría popular y en recuerdo del feliz acontecimiento», la corporación municipal estableció celebrar en adelante «una festa Grassa (Gorda)» los años terminados en «0». Desde hace algunos decenios los oficios religiosos y una solemne procesión se ven completados con un amplio programa de actos lúdicos y festivos.

*Bibliografía:* ADSERÀ I BERTRÁN, Gertri. *Maiestas Mariae imatges de les marededéus medievals de l'Arquebisbat de Tarragona*, [2010]; BLASI I VALLESPINOSA, Francesc. «Santuaris marians de la diòcesi de Tarragona». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 3ª época, n. 217 (maig, 1931), pp. 167-170; MORENO I GARCÍA, A. (ed.). *Breu història de la Mare de Déu del Lledó, 1802-2002, bicentenari*. La Pobla de Mafumet: Ajuntament de Pobla de Mafumet, 2002; SALUDES, Isidre. *Santuaris marians de l'arquebisbat de Tarragona*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia Montserrat, 2005, pp. 97-101.

#### 8.4. *Elche (Alicante): Nuestra Señora de la Asunción*

La «Fiesta de la Venida de la Virgen» de Elche es una celebración consolidada en la religiosidad del pueblo ilicitano. Se celebra los días 28 y 29 de diciembre en recuerdo de cuando la imagen de la Virgen apareció en un arca que las aguas del Mediterráneo dejaron junto a la costa; también venía la consuetud de la «Festa» o «Misteri», pequeño manual donde se recogen la letra, la música y las acotaciones de la representación sagrada.



El hecho histórico se basa en la tradición oral y en documentación escrita muy posterior a la fecha de los acontecimientos narrados, por lo que surgieron varias versiones —dos especialmente— que varían en la fecha, en el lugar y en el testigo o testigos del afortunado hallazgo. Después de pugnas por alzarse con el protagonismo del regalo que hizo el mar, se formó una versión que se da como la definitiva.

Según ese relato, el guardacostas Francesc Cantó encontró el arca de la Virgen con la consueta el 29 de diciembre de 1370 en la playa del Tamarit con una cartela que indicaba el destino: «Sóc per a Elig», aunque también se discute el idioma del texto. Inmediatamente dio parte a las autoridades, que se personaron en el lugar, y se decidió trasladar la imagen sagrada a la próxima ermita de San Sebastián, donde quedó depositada.

Pronto creció la devoción del pueblo, hasta que años después se pasó a la iglesia de Santa María, pero siempre se celebró la fecha de la invención. Con el paso del tiempo la conmemoración fue adquiriendo importancia, de tal forma que en 1765 mosén Pasqual Brufal solicitó al consell de la villa ayuda para sufragar los gastos de los oficios religiosos de la venida de la Virgen.

Cien años después, en 1865, la Fiesta de la Venida de la Virgen era un hecho consolidado y de enorme trascendencia en Elche, ratificado por dos hechos importantes: por una parte, es el año en que se constituye la «Sociedad Venida de la Virgen», que organiza y coordina la fiesta; por otra, tenemos el relato de Francesc Torres Tarí que describe e ilustra diversos componentes de la celebración. Estamos ante una fiesta barroca en forma, estructura y contenido similar a las muchas que se celebraron en las centurias anteriores en ciudades de toda España por muy diversos motivos.

Fiestas cuya alma, por grandiosidad y participación, fueron los gremios y cofradías, que llenan de vistosidad los desfiles, diseñan los carros triunfales, las carreras, las tracas y fuegos artificiales, la iluminación y ornamentación de la ciudad, etc., contando con el entusiasmo del pueblo, que vive y colabora activamente. Muchas vicisitudes vendrían luego por temas políticos y el cambio sociológico, pero la Sociedad Venida de la Virgen y el pueblo de Elche fueron asimilando los cambios y dando contenido a la celebración mariana de finales de diciembre.

Siempre se ha respetado, como núcleo que justifica y da sentido a la celebración, el recuerdo del suceso. El día 28 de diciembre tiene lugar la escenificación de la invención del arca en la playa del Tamarit y la celebración de una misa de campaña, seguida de una romería en la que se lleva la imagen de la Virgen en el arca inclinada y sin tapa sobre una carreta tirada por bueyes. Se hacen diversas paradas en las que se canta la *salve* e himnos ma-



Procesión con la imagen de la Virgen de la Asunción, Elche



Venida de la Virgen de la Asunción, Elche

rianos, se acompaña a la Virgen con palmas, se arrojan pétalos, aleluyas, con-feti, se prende una cohetada, etc. Se ha incorporado a un joven que reproduce la carrera originaria que hizo Francesc Cantó con el disparo de una potente carcasa para anunciar el hallazgo; constan también el desfile de los Heraldos de la Virgen y la marcha de los gigantes y cabezudos. La corporación municipal recibe oficialmente a la Virgen y se lleva hasta la basílica de Santa María, donde la imagen se deposita con el canto del himno de la Virgen.

El día 29 por la mañana, una gran traca anuncia a la ciudad el comienzo de la procesión, que sigue el perímetro de las antiguas murallas en sentido de las agujas del reloj y es un itinerario único al resto de las demás procesiones del calendario religioso. La imagen de la patrona, Nuestra Señora de la Asunción, va colocada sobre una carroza-trono —recuerdo de los carros triunfales de las fiestas barrocas— con unos niños vestidos de ángeles. Finalizada la procesión, tiene lugar una misa solemne, cantada por la Escolanía del Misteri. El 30 de diciembre se celebra una misa en sufragio de los miembros difuntos de la Sociedad; a continuación, una traca pone fin a estos actos de conmemoración histórica que entroncan directamente con la celebración de la fiesta litúrgica de la Asunción (15 de agosto) y la representación del conocido «Misteri».

Por Decreto 214/2017, de 22 de diciembre, del Consell de la Generalitat Valenciana, se declararon Bien de Interés Cultural Inmaterial las Fiestas de la Venida de la Virgen de Elche, luego corregido y con la adición del anexo. En él se incluye una reseña histórica del origen de la fiesta y se recoge el tema de la periodificación; es el caso más llamativo que conocemos de cambios —en un período breve de tiempo y reciente—, que deberían haberse cuidado teniendo en cuenta la trascendencia que implicaba. Así se recoge en el mencionado decreto:

En 1979, la Sociedad acordó la celebración de la romería con carácter decenal a partir de 1980. Cuatro años después, la Sociedad acordó que la romería se hiciera con carácter quinquenal, comenzando el año 1985. Este año, se volvió a acordar que fuera bienal, empezando el año 1986.

Posteriormente la Sociedad Venida de la Virgen, en su asamblea anual de 2011, aprobó que la romería del 28 de diciembre se celebrase todos los años. El presidente de la Venida de la Virgen, José Antonio Román Parres, aseguró que «esta medida es de carácter provisional porque queremos generar un debate en profundidad en torno a muchos de los acontecimientos que se celebran cada dos años, como *la ofrenda de flores* o *el sopar del cabasset*, para que no se vean perjudicados por esta medida». En el decreto del consell de 2017 ya se habla de la Fiesta de la Venida de la Virgen con carácter anual.

*Bibliografía:* CASTAÑO GARCÍA, Joan. *Repertori bibliogràfic de la Festa d'Elx*. Valencia: IVEI Anfons El Magnànim; Elx: Ajuntament d'Elx, 1994; CASTAÑO GARCÍA, Joan. *La «Festa» o Misterio de Elche*. Elche: Patronato del Misterio de Elche; Alicante: Diputación Provincial

de Alicante, 2008 (fotografías de Jaime Brotóns Cano); COMUNITAT VALENCIANA. Decreto 214/2017, de 22 de diciembre, del Consell, por el que se declara bien de interés cultural inmaterial las Fiestas de la Venida de la Virgen de Elche, *BOE*, n. 6 (Madrid, 9 de febrero de 2019), sec. III, pp. 16452-16458; CORRECCIÓN de errores del Decreto 214/2017, de 22 de diciembre, del Consell, por el que se declara Bien de Interés Cultural Inmaterial las Fiestas de la Venida de la Virgen de Elche; GONZÁLVZ PELEGRÍN, Daniel. *La Festa d'Elx en los medios de comunicación (1898-1948)*. [Tesis doctoral]. Universidad Miguel Hernández de Elche, 2017; RAMOS FOLQUÉS, Alejandro. *Historia de Elche*. Elche: Ayuntamiento de Elche, 1970; *Sóc per a Elig: revista de la Societat Venida de la Virgen a Elche* (recoge muchos trabajos sobre el tema de la fiesta y de la Virgen).

## 9. CONCLUSIONES

Después de este recorrido por la geografía española —peninsular e insular—, hemos constatado las ricas y variadas manifestaciones de fervor a la Virgen María que desde hace siglos se vienen manteniendo en unas celebraciones fijas no anuales con diferente periodicidad de años.

Fiestas nacidas por un voto hecho ante las calamidades que sufrían y en las que experimentaron la intervención de la Madre de Dios; en muchos casos, esas promesas estuvieron motivadas por la sequía que padecían los campos de aquellos pueblos dedicados a la actividad agropecuaria, donde sabían que el agua era don de vida, y por eso clamaron al cielo con fe y esperanza.

El acto más emotivo era/es el traslado —bajada o subida, según los casos— de la imagen de la Virgen desde el santuario o ermita a la parroquia del pueblo o la ciudad, y los oficios religiosos especiales que se celebraban. Sin embargo, con el paso del tiempo se fueron creando actos festivos de tipo artístico y cultural, folclórico y tradicional, en los que los habitantes de cada lugar manifestaron/manifiestan un profundo cariño y devoción a «su Virgen», siendo conscientes de que vivían/viven unos días especiales en su honor; en cada uno de los casos han creado un patrimonio cultural inmaterial que deben conservar para transmitirlo a las generaciones futuras como una tradición propia.

## LA PROCESIÓN DE LA SANTA SANGRE EN BRUJAS: UN ENFOQUE PSICOHISTÓRICO

### THE PROCESSION OF THE HOLY BLOOD IN BRUGES: A PSYCHOHISTORICAL APPROACH

RINALDO NEELS\*

#### RESUMEN

La Procesión de la Santa Sangre es la tradición más antigua de Brujas y, además, reúne una gran proyección internacional. La cita más remota acerca de una procesión con la Reliquia de la Santa Sangre se remonta a 1291. En 1304 una Procesión de la Santa Sangre recorrió las murallas de la ciudad; la misma se convirtió en un evento importante para toda la comunidad brujense en el que participaron el magistrado de la ciudad, el clero y todos los gremios artesanales. En 2009, la procesión fue reconocida por la Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Hoy en día, cada año, la procesión es visitada por unos treinta y cinco mil espectadores. En esta contribución se mostrará el papel social que jugó la Santa Sangre (desde la Edad Media hasta nuestros días) tanto en el fortalecimiento de la identidad cristiana como de la identidad de Brujas. Con este propósito se realiza un resumen de los setecientos años de la Procesión de la Santa Sangre. En ciertos momentos de la historia, especialmente en tiempos de tensión y conflictos, la reliquia se convirtió en objeto de ataques y por esta razón necesitó de una especial protección. Este último aspecto será también tema de la presente aportación.

*Palabras clave:* Sangre de Cristo; cruzadas, procesiones; Brujas.

#### ABSTRACT

The Procession of the Holy Blood is the longest maintained tradition of Bruges with great international fame. The oldest mention of a procession with the Relic of the Holy Blood goes back to 1291. From 1304 a Holy Blood Procession toured the city walls. It became a major event for the entire Bruges community in which the city magistrate, the clergy and all the craft guilds took part. In 2009, the procession was recognized by Unesco as an exceptional intangible cultural heritage. Nowadays, the procession is visited by about 35 000 spectators a year. In this article I will show the great social role the Holy Blood played (from the Middle Ages to the present day) in both strengthening the Christian identity and the identity of Bruges. I will make a summary of 700 years of the Holy Blood Procession in Bruges. At certain points of the history, especially those in the times of tension and conflict, the relic became an object of attack and needed an extra protection. This will be also a theme of this paper.

*Key words:* Holy Blood; passion; crusades; procession; Bruges.

\* Doctor en Humanidades por la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica). Profesor Adjunto de la Universidad de Lublin (Polonia). Correo electrónico: rinaldo.neels@gmail.com. <https://rinaldoneels.academia.edu>.

## 1. INTRODUCCIÓN

Imperceptible a primera vista, en el ángulo suroeste de la plaza Burg de Brujas se encuentra la única basílica románica íntegramente conservada en Flandes occidental, la capilla de San Basilio, en la casa del conde flamenco Thierry de Alsacia (1128-1168) y de su hijo Felipe (1168-1191). Posteriormente, esta capilla fue ampliada mediante la adhesión de otra de menores dimensiones denominada *Sint-Ivokapel*, y a lo largo del siglo XIV se construyó otra superior sobre el mencionado oratorio, que se convirtió en el depósito central de la reliquia cristiana más célebre de Flandes: la reliquia de la Santa Sangre de Jesucristo. Alrededor de 1400 se fundó la Noble Cofradía de la Santa Sangre, a la que se asignaron tareas tales como la preservación de la reliquia, la celebración de servicios en su honor, así como la organización de la procesión que lleva su mismo nombre. En 1923, las capillas inferior y superior se unieron formando una basílica. Muchos turistas y peregrinos visitan la basílica de la Santa Sangre para tocar la reliquia, que se exhibe diariamente entre las dos y las tres de la tarde. Cada año, entre treinta y cinco mil y sesenta mil personas asisten a la Procesión de la Santa Sangre, que se celebra el día de la Ascensión desde 1970<sup>1</sup>.

La Procesión de la Santa Sangre es la más antigua tradición de Brujas y goza de gran fama internacional. La primera fuente verificable constata que la primera procesión tuvo lugar el 3 de mayo de 1304 y que está asociada a un temprano culto de la Santa Sangre. En 2009, la procesión fue reconocida por la Unesco como una pieza de carácter excepcional dentro del patrimonio cultural inmaterial.

El documento más antiguo en el que se menciona la presencia de la sangre de Jesucristo en Brujas data de 1270, con referencia a los años 1255-1256. Se trata de un texto jurídico oficial en el que Walter van den Groenendike afirma que unos catorce años antes presencié cómo Lambert Brouts, acusado de usura, trató de probar su inocencia jurando sobre la Santa Sangre en el Sint-Baseliskerk<sup>2</sup>. Esto indica claramente que alguna forma de culto alrededor de la Sagrada Sangre ya debió haber existido a mediados del siglo XIII.

En el transcurso del siglo XIV, el culto a la Santa Sangre en Brujas adquirió un amplio atractivo interregional e internacional que se mantuvo du-

---

<sup>1</sup> Traducción de Luiza Basek-Neels y Sonia Petisco. Las fotografías que ilustran el texto se deben a Marc (© Marc, <https://visit-bruges.be/see/monuments/processcion-holy-blood>). A causa de la Covid-19, el Ayuntamiento de Brujas suspendió la procesión, que estaba prevista para el 21 de mayo de 2020. En los años 1997 y 2015 la procesión fue cancelada en razón a las malas condiciones meteorológicas. La próxima ha sido planificada para el 23 de mayo de 2021.

rante siglos (a excepción de períodos de crisis como la guerra de los Ochenta Años y la ocupación francesa durante la Revolución Francesa). El magistrado de la ciudad de Brujas hizo una considerable inversión destinada al desarrollo del culto a la Sangre Sagrada. La procesión del Día de la Sangre Santa se convirtió, con absoluta certeza, en el evento más destacable del año celebrado durante las dos semanas en las que transcurría la feria anual. Desde sus orígenes hasta la actualidad, la procesión ha sido un importante episodio en el que no sólo tienen cabida los motivos devocionales y religiosos, sino también los folclóricos, turísticos, políticos, socioeconómicos y culturales. Su carácter exuberante y lúdico (música, teatro, bebida, juego, etc.) propició que el Día de la Santa Sangre fuera un acontecimiento festivo ya desde finales de la Edad Media. De ahí que esta tradición se convirtiese en «el día más hermoso de Brujas».

El debate científico sigue todavía abierto en lo que se refiere a la procedencia exacta de la Sagrada Sangre y su llegada a Brujas. Según la teoría más antigua, Thierry de Alsacia, conde de Flandes (1128-1168), trasladó la sangre a Brujas después de la Segunda Cruzada, alrededor de 1150. Esta hipótesis fue redactada por primera vez en la crónica de Iperius, abad de la abadía de Saint-Bertin (1365-1383), y posteriormente se mantuvo unánime en todos los escritos relativos al origen y desplazamiento de la reliquia hasta 1963. En este mismo año se publicó una nueva teoría que vinculaba el traslado de la reliquia de la Santa Sangre con el saqueo de Constantinopla durante la Cuarta Cruzada (1204) y la fundación del Imperio Latino (1204-1261)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> GEIRNAERT, Noël. «De oudste sporen van het Heilig Bloed in Brugge (1255-1310)». *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge*, 147/2 (2010), pp. 247-256.

<sup>3</sup> En 2014 tuvo lugar un debate científico entre R. Neels y N. Geirnaert sobre el origen de la reliquia y su llegada a Brujas. Geirnaert se adhiere a la más reciente teoría de que la reliquia se transfirió desde Constantinopla a Brujas después de la Cuarta Cruzada, durante el siglo XIII. En cambio, Neels afirma la teoría tradicional (que la reliquia fue traída a Brujas alrededor de 1150 por el conde Thierry de Alsacia en las postrimerías de la Segunda Cruzada), que se mantiene como absolutamente válida. Ante la ausencia de fuentes primarias, ninguna de las dos teorías puede confirmarse con certeza y ambas deben yuxtaponerse como iguales. Un estudio sobre los argumentos de ambas teorías, en: NEELS, Rinaldo. *Het Heilig Bloed te Brugge tijdens de 14de-16de eeuw: een mentaliteits-historische benadering van een eeuwenoud object van verering en folklore*. Onuitgegeven masterscriptie o.l.v. R. De Keyser. Leuven: KUL, 1993; IDEM. «Het Heilig Bloed van Jezus Christus als identiteitsversterkend symbool in Vlaanderen en Polen». En: W. Engelbrecht, B. en Hamers. (eds). *Over de Grens bekeken: Transmissie van de cultuur van de Lage Landen*. Olomouc, uitg.: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016. Para más detalles, veáanse: *Brugs Handelsblad* (13 september 2013); *Het Nieuwsblad* (20 oktober 2014); *The Latest News* (20 oktober 2014); y en el canal *Focus/Wtv*. Disponible en: <https://www.focus-wtv.be/nieuws/historici-discussi%C3%ABren-over-oordeur-heilig-bloed> (20 oktober 2014). (Consultado el 20 de agosto de 2020).

Hasta el siglo XVII la autenticidad de la Sangre Sagrada fue muy pocas veces cuestionada<sup>4</sup>. Durante la Revolución Francesa la reliquia tuvo que ser escondida. En el siglo XIX aparecieron en Brujas muchas obras históricas y teológicas relacionadas con la Sangre Sagrada (Carton, Malou, Gaillard, De Pachtere, Rommel, Vanhaecke, etc.) con el objetivo de demostrar la autenticidad de la Sangre Sagrada. Esto parece indicar que el escepticismo sobre el carácter auténtico de la reliquia aumentó durante este período. Hoy en día, ante la ausencia de pruebas, discutir sobre la autenticidad de la reliquia ya no parece relevante. Sin embargo, la reliquia sigue teniendo importancia para los cristianos. En la primera parte del artículo intento demostrar la gran influencia social que la Sangre Sagrada tuvo (desde la Edad Media hasta la actualidad) tanto en el fortalecimiento de la identidad cristiana como en la identidad de Brujas. En la segunda parte elaboraré un resumen de los setecientos años de la Procesión de la Santa Sangre en Brujas. En ciertos momentos de la historia, especialmente en tiempos de tensión y conflicto, la reliquia se convirtió en objeto de ataque y necesitó de mayor protección. Este será el tema de la tercera parte de este estudio. En la cuarta y última parte reflexionaré sobre el significado de la reliquia para los peregrinos que vienen del extranjero y para los ciudadanos de Brujas en el siglo XXI.

<sup>4</sup> En mi trabajo de fin de maestría examiné de manera exhaustiva numerosas crónicas, archivos de la ciudad de Brujas, libros gremiales, relatos de viajes, obras de retórica, cartas y anales desde el siglo XIV hasta el XVII, en los que se trataba sobre la Santa Sangre. El resultado de la búsqueda se plasmó en un apéndice documental incluido en la citada disertación de grado, compuesta por noventa y cinco páginas relativas a la reliquia de Santa Sangre de Brujas durante el período mencionado. En total localicé cuarenta fuentes narrativas (crónicas, anales, relatos de viaje y literatura retórica) que proporcionaban sustanciosa información acerca de la Santa Sangre. En treinta de las fuentes, los orígenes de la Santa Sangre, la llegada a Brujas, el tipo de sangre o los inicios de la procesión son mencionados (y forman la base argumental de mi disertación). Las diez fuentes restantes proporcionan otra clase de información menos relevante para esta comunicación (v. gr., los milagros). Una tabla resumen puede consultarse en el apéndice final de mi trabajo de fin de maestría. Catorce fuentes afirman explícitamente que es la sangre real de Jesucristo recogida y guardada en un cáliz después de la crucifixión por José de Arimatea; tres fuentes (Chastellain, De La Marche y Impens) señalan que es una sangre milagrosa extraída de una hostia o imagen sangrante; otros cuatro autores (Gazet, Locrius, Molanus, Platter) mencionan ambas teorías pero se mantienen «imparciales»; las restantes nueve fuentes no comentan nada sobre la naturaleza de la Santa Sangre. Véase: NEELS, Rinaldo. *Het Heilig Bloed... Op. cit.* Véanse también: CHASTELLAIN, Georges. *Oeuvres*. Kervyn de Lettenhove (ed.). 8dln. Brugge: [s. n.], 1863-1866; DE LA MARCHE, Olivier. *Mémoires*. Lyon: Denis Sauvages, 1562; LOCRIUS, Ferreolus. *Chronicon Belgicum*. Atrecht, 1616; MOLANUS, Ionannis. *Rerum Belgicarum Annales: In quibus christianae religionis et variorum apud Belgas principatum origines; ex vetustis tabulis principumque diplomatibus hauste, explicantur*. Brussel, 1624; PLATTER, Felix. «Une description de Bruges en 1599». *Annales de la Société d'Emulation de Bruges* (jg 62: 16<sup>de</sup> eeuwse bron: 1924), «Reisebuch». M. Letts (ed.), pp. 38-47.



Este artículo es una contribución al II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen, celebrado en Santa Cruz de La Palma en julio de 2020. Debido a la pandemia de la Covid-19, muchos ponentes, incluido yo mismo, lamentablemente no pudimos asistir al congreso. Con este trabajo científico, así como con la presentación organizada vía telemática en agosto de 2020, espero haber hecho alguna aportación de valor a este fascinante foro.

## 2. LA RELIQUIA DE LA SANTA SANGRE DE JESUCRISTO EN BRUJAS, SEÑA DE IDENTIDAD CON SIGLOS DE ANTIGÜEDAD: SÍMBOLO DE RELIGIÓN, DE EXPRESIÓN CULTURAL Y PODER POLÍTICO Y ECONÓMICO

A lo largo de su historia, el Cristianismo (al igual que otras religiones) ha potenciado un gran número de rituales que sirven como referentes para la comunidad creyente<sup>5</sup>. Las reliquias podrían (y pueden) funcionar como un símbolo tangible que desdibuja los límites entre el mundo espiritual y el material. Después de veinte siglos de religiosidad cristiana, el número de reliquias es incontable. Hasta el siglo XII, las reliquias en Europa constituían principalmente los vestigios de los predecesores cristianos canonizados. Desde el siglo XII, y de forma notable en el XIII, Europa se ha visto inundada de reliquias de la Pasión: pedazos de la Santa Cruz, espinas de la corona, clavos con los que Cristo fue crucificado y varias gotas de la Santa Sangre: Roma, Londres, París, Wilsenaken, Voormezele, Brujas, etc.

En la literatura tradicional cristiana se distingue entre las reliquias de primer grado (partes del cuerpo de los santos fallecidos o de Cristo), las reliquias de segundo grado (objetos que han estado en contacto con Cristo durante su vida o con el santo vivo) y las reliquias de tercer grado (objetos que han estado en contacto con Cristo o con el santo después de su muerte)<sup>6</sup>. Me permito sugerir una categoría más: las reliquias de cuarto grado, es decir, las reliquias que no entraron en contacto directo con el cuerpo pero que aparecieron mucho más tarde y a las que se les reconoce cierto carácter espiritual. Se trata de reliquias milagrosas o en algunos casos así denominadas, como la sangre recogida de hostias sangrantes, cruces milagrosas, pinturas o esculturas sangrantes y/o llorosas. En cualesquiera de los casos, a lo largo de su historia, todas las reliquias se han convertido en objetos centrales de un culto milagroso específico.

<sup>5</sup> Este tema fue desarrollado en: NEELS, Rinaldo. «Het Heilig Bloed van Jezus Christus...». *Op. cit.*

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo: VAN GILST, Aat, KOOPER, Hans. *Kruisen, relieken en wonderen*. Soesterberg: uitgeverij Aspekt, 2002; KOLB, K. *Vom heiligen Blut: Eine Bilddokumentation der Wallfahrt und Verehrung*. Würzburg, 1980; CARTON, C. *Essai sur l'histoire depuis les premiers siècles du christianisme*. Brugge, 1850.

En tiempos de Cristo, según la tradición judía, el cuerpo del difunto se lavaba antes de colocarlo en la tumba<sup>7</sup>. La sangre derramada se recogía en cálices y se colocaba junto con el cuerpo en la tumba. Haciendo hincapié en el hecho de que esta costumbre existía, los teólogos la utilizaron como argumento para subrayar la posible autenticidad de las reliquias de la Santa Sangre<sup>8</sup>. Sin embargo, faltan las fuentes primarias que podrían servir de prueba. Las primeras menciones conservadas sobre las reliquias de la Pasión datan del siglo IV. Por ejemplo, Helena, la madre del emperador Constantino, está asociada con el hallazgo de la Verdadera Santa Cruz en Jerusalén (*i.a.* Van Gilst). Se cuenta que ella dividió la Santa Cruz en tres piezas: una para Jerusalén, otra para Constantinopla y otra para Roma. Sin embargo, ya en la Edad Media la autenticidad de esta leyenda fue muy cuestionada.

Durante el medievo, la división y distribución de las reliquias se convirtieron en prácticas habituales<sup>9</sup>. Estos vestigios pasaron a ser importantes bienes diplomáticos y comerciales que se exportaban a todos los rincones de Europa. Los primeros indicios de una reliquia de sangre bendita aparecen justo en el siglo X. Carton cita una traducción de los anales del siglo X en la que se afirma que Carlomagno recibe una reliquia de la Santa Sangre de manos del prefecto de Jerusalén<sup>10</sup>. En la carta que en 1087 el emperador Alexius Comnenus de Bizancio remitió a Robrecht de Fries, conde de Flandes, solicitando el envío de un contingente de quinientos caballeros flamencos a Bizancio para defenderse de los turcos, menciona la existencia de una colección de reliquias de la Pasión<sup>11</sup>:

Por lo tanto, no es de extrañar que en su carta a Robrecht van Vlaanderen, Alexius llamara la atención sobre la colección de reliquias de Constantinopla, que contenía los objetos más sagrados y valiosos asociados a la vida de Cristo: el pilar al que Jesús fue atado antes de ser azotado, el látigo mismo, el manto rojo escarlata que cubría a Cristo, la corona de espinas,

<sup>7</sup> A modo de ejemplo: CARTON, C. *Essai sur l'histoire depuis les premiers siècles du christianisme... Op. cit.*

<sup>8</sup> El tema es estudiado en un extenso capítulo en: NEELS, Rinaldo. *Het Heilig Bloed... Op. cit.*; IDEM. «Herwaarding van de aankomstlegende van het Heilig Bloed in Brugge». *Handelingen van het genootschap voor geschiedenis te Brugge*, 150/1 (2013), pp. 57-100.

<sup>9</sup> Un estudio básico es el siguiente: GEARY, Patrick J. *Furta Sacra: Thefts of Relics in the Central Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

<sup>10</sup> «Haec sunt ergo illa dona honorabilia cunctoque orbi optatissima, et haec est illa gaza sacrosancta supraque omnes preciositates dignissima, quae de Corsica insula gloriosissimo imperatori Karolo delata est: Ampulla una ex lapide onichino, de Salvatoris sanguinie plena»; véase: el capítulo «Ex translatione sanguinis domini» de: *Monumenta Germaniae Historia Scriptorum*, v. VI, p. 447; citado por: CARTON, C. *Essai sur l'histoire depuis les premiers siècles du christianisme... Op. cit.*, pp. 16-20.

<sup>11</sup> FRANKOPAN, Peter. *De eerste kruistocht: De roep uit het Oosten*. Houten: uitgeverij Het Spectrum, 2012, p. 121.

las vestiduras de la crucifixión, la casi totalidad de la Santa Cruz junto con los clavos con los que fue crucificado, las túnicas de lino de la tumba, las doce cestas con los restos de los panes y dos peces.

Es sorprendente que en la misiva no se mencione la presencia de una reliquia de sangre bendita. Desde el siglo XII, la Santa Sangre de Cristo vuelve a ser considerada como reliquia en numerosas fuentes y parece difundirse gradualmente en muchas ciudades europeas: Mantua, Roma, Fécamp, París, Rothenburgob der Tauber, Reichenau, Heiligenblut, Boxtel, así como en Flandes: Voormezele, Hoogstraten, Bruselas y, sin duda alguna, en Brujas. Entre estas reliquias de Sangre Sagrada, se suele hacer una distinción entre la sangre real que habría sido recogida y preservada después del descenso de la cruz por José de Arimatea (reliquia de primera clase) y la sangre milagrosa de las imágenes sangrantes y las hostias (a menudo, cuando un judío perforaba una hostia). Según siglos de tradición, la Santa Sangre en Brujas era la sangre real recogida por José de Arimatea.

Existe un claro consenso científico que reconoce en la Santa Sangre de Brujas un elemento importante de ayuda espiritual para muchos cristianos a partir de la segunda mitad del siglo XIII, independientemente del rango o estatus social. Durante ese período, Brujas se convirtió rápidamente en uno de los centros económicos, culturales y políticos más importantes de Europa y la presencia de la reliquia fue utilizada de forma deliberada para aumentar el atractivo de la ciudad. A continuación reflexionaré sobre varios de los contextos en los que la Santa Sangre jugó un papel decisivo.

Cuando el rey de Francia, Felipe IV, amenaza con ocupar Brujas durante el recrudecimiento del conflicto con el conde de Flandes en 1297, el magistrado de la ciudad de Brujas envía emisarios a Ingelmunster (a unos treinta kilómetros de Brujas), donde el monarca francés y su ejército habían acampado, con el mensaje de que se abrieran las puertas de la ciudad. También se rogó expresamente que se dejara la reliquia intacta, petición que fue aceptada por el rey y ratificada en un documento oficial<sup>12</sup>. El hecho de que el ma-

<sup>12</sup> «Philippus, Dei gratia Francorum Rex. Notum facimus universis tam presentibus quam futuris quod intentionis aut voluntatis nostre non existit, quod pretiosissimus sanguis domini nostri Jhuxpi, qui in ecclesia beati Basiliis Brugensis, ad quam fidelium multitudo devotissime confluere consuevit, honorifice conservatis extitit ab antiquo, per vel successores nostros reges Francorum a beadem amoveatur ecclesia, vel ad locum alium transferatur quomodolibet infuturum. Promittentes etiam ecclesia amovere vel ad alium locum transferre ausu temerario conaretur, nos contra presumptorem ipsum prestari faciemus dicte ecclesie capellanis consilium, auxilium et favorem, capellanos ipsos in suis juribus conoventes. Quod ut ratum et stabile perseveret presentibue litteris nostrum fecimus apponi sigillum»; véase: GILLIODTS-VAN SEVEREN, L. *Inventaire des archives de la Ville de Bruges*. Brugge, 1871-1876, v. 1, pp. 53-54.

gistrado de la ciudad de Brujas pidiera este favor es una prueba de que la reliquia ya se había conservado como un tesoro religioso muypreciado en aquel entonces.

Una carta de Louis de Nevers, conde de Flandes, del 8 de febrero de 1327, contiene la declaración de que en 1325 se había dirigido voluntariamente y sin temor a ser encarcelado a San Basilio en Brujas donde juró por la Santa Sangre y, ante una gran audiencia, ratificar varios artículos de ley como la absolución de las ciudades flamencas por sus levantamientos, la paz, etc. (hasta un total de diez promesas)<sup>13</sup>. Sin embargo, no sólo las personas de alto rango deseaban jurar ante la Santa Sangre. En 1270 se publicó un expediente sobre varias denuncias de abusos durante una procesión sinodal<sup>14</sup>. Los documentos contienen un informe que recoge un testimonio de un tal Walter Groenendike que había sufrido dos abusos. Declaró que Vleeshouwer Lambert Brouts había sido acusado catorce años antes (1256) de usura y, cuatro años antes (1266), un cierto Jacob Bart había mantenido relaciones deshonestas con una niña. Ambos acusados quisieron probar su inocencia jurando ante la Santa Sangre. Sin embargo, sus peticiones fueron denegadas por el decano.

Durante la Edad Media, la Sagrada Sangre de Brujas fue ya objeto de estudio de varias crónicas fuera de la región<sup>15</sup>. Así, por ejemplo, Georges Chastellain (1405/15-1475), diplomático, cronista y poeta borgoñón, menciona «comment le dauphin assista à Bruges à la procesión de Saint-Sang le miracle» en 1475 y ofrece una interesante descripción del evento<sup>16</sup>. Describe la reliquia como «une des précieuses choses de la Crestienté». Posteriormente, un diplomático y cronista borgoñón, Olivier De La Marches (1426-1502), escribe en sus memorias sobre Sibylla, reina de Jerusalén, que permaneció en Tierra Santa en el siglo XII para dedicarse a los enfermos: «elle rescrivit au comte de Flandre, son mari, moult devotes lettres: et pur guerdon des biens et honneurs qu'elle avoit en Flandres, elle envoye le Saint Sang de miracle, qui encore gist en la villes de Bruges, en la chappelle, ou Bourg, que l'ondit la Chappelle du Saint Sang»<sup>17</sup>. Aegidius Li Muisis (1272-1352), abad de la abadía de San Martín de Tournai, ofrece en su crónica su interpretación sobre la licuefacción semanal de la sangre<sup>18</sup>:

<sup>13</sup> GILLIODTS-VAN SEVEREN, L. *Inventaire des archives de la Ville de Bruges... Op. cit.*, v. I, p. 359.

<sup>14</sup> VIAENE, A. «Zweren ten helegghen Bloede: Oudste getuigenis van verering der relieck in de Sint-Baseliskerk te Brugge». *Biekorf*, n. 64 (1963).

<sup>15</sup> Cito aquí una serie de crónicas bien conocidas sobre la historia flamenca, recogidas también en: NEELS, Rinaldo. «Het Heilig Bloed van Jezus Christus...». *Op. cit.* Un completo análisis de las crónicas flamencas, en: NEELS, Rinaldo. *Het Heilig Bloed... Op. cit.*

<sup>16</sup> CHASTELLAIN, Georges. *Oeuvres... Op. cit.*, v. III, pp. 309-310.

<sup>17</sup> DE LA MARCHE, Olivier. *Mémoires. Op. cit.*, p. 28.

<sup>18</sup> LI MUISIS, Aegidius. *Chronicon*. Parijs: H. Lemaitre, 1906, p. 65.

Et sic possunt perpendere tempore futuro auditori, quam ingens et magna fuit ista proditio, quia multi nobiles et famosi viri etiam aliibidem occisi sunt. Et est communis meningio et multi sunt afirmantes quod sanguis Domini, qui in dicta villa habetur, qui qualibet sexta feria solebat currere, ab illa die non est visus currere, nec currit; et est intentio plurimorum quod predicta proditio causa fuit.

El historiador de la corte de los archiduques Albert e Isabelle, Jean-Baptiste Gramaye (1569-1635), afirma en su obra póstuma *Antiquitates Belgicae* que no existe un tesoro tan precioso del Salvador como la Sangre del Señor: «Existit non modica quantitas sacratissimi sanguinis pretiosissimi corporis humani generis redemptoris», y centra su atención en el estudio de la historia, la procesión o la indulgencia que se vincularon al culto de la Sangre Santa en 1309<sup>19</sup>.

Gradualmente se fue desarrollando una verdadera devoción alentada por las autoridades civiles y eclesiásticas. Pierre D'Oudegherst (siglo XVI) menciona en sus anales de Flandes cómo «chascun Vendredy on monstre encore pour le jourdhuy en grande devotion et reverence»<sup>20</sup>. Además de la procesión anual del Día de la Santa Sangre, en los siglos XV y XVI se celebraban otras procesiones en Brujas, algunas con la Santa Sangre, para implorar la ayuda divina en tiempos difíciles. El 8 de septiembre de 1477, en presencia de Maximiliano I de Austria y María de Borgoña, se celebró una procesión con la Santa Sangre para pedir la victoria contra el rey de Francia<sup>21</sup>. En mayo y agosto de 1479, también tuvo lugar una procesión con la Sagrada Sangre en Brujas como agradecimiento por el triunfo de Maximiliano sobre los franceses durante la guerra de sucesión de Borgoña<sup>22</sup>. El 27 de marzo de 1482, la reliquia de la Santa Sangre fue llevada en procesión para que María de Borgoña se recuperara de sus graves heridas tras la caída de un caballo (sin éxito, murió el mismo día)<sup>23</sup>. El 16 de agosto de 1486, la Santa Sangre fue conducida a la iglesia de Nuestra Señora en presencia del emperador Maxi-

<sup>19</sup> GRAMAYE, Jean Baptiste. *Antiquitates Belgicae*. Leuven-Brussel, 1708, pp. 105-110.

<sup>20</sup> D'OUDEGHERST, Pierre. *Les chroniques et annales de Flandres: contenant les heroïques et tres victorieux exploités des forestiers et comtes de Flandres et singularités et choses mémorable advenues audict Flandres, depuis l'an de nostre Seigneurs Jesus Christ 620 jusque à l'an 1477*. Antwerpen, 1571, pp. 128-129.

<sup>21</sup> El padre de María, Carlos *el Temerario*, duque de Borgoña, murió en la batalla de Nancy (enero de 1477). Como Carlos no tenía heredero varón, se siguió una guerra de sucesión en Borgoña (1477-1482) con la división de las tierras de Borgoña en juego. Durante este conflicto bélico se enfrentaron el rey de Francia Luis XI y Maximiliano de Austria (dinastía de los Habsburgo), marido de María de Borgoña.

<sup>22</sup> *Die excellente croniek van Vlaenderen*. Antwerpen: uitgeverij W. Vorsterman, 1531, pp. CXCIIIJ, CCXIII, CCXVII.

<sup>23</sup> JANSSENS, A. «Maria van Bourgondië gaat 'vliegen en jagen' en verongelukt op maandag 25 maart 1482». *Biekorf*, n. 105 (2005).

miliano I de Austria con veinticuatro antorchas de la ciudad de Brujas y otras veinticuatro de la Noble Cofradía de la Santísima Sangre<sup>24</sup>. Una procesión con trescientas antorchas tuvo lugar el 4 de julio de 1491<sup>25</sup>. El 3 de julio de 1519, se realizó una procesión general con la Santa Sangre como agradecimiento por el feliz regreso de Carlos V (conde de Flandes, emperador de Austria, rey de España). El 30 de julio de 1520 se celebró una procesión general en agradecimiento por la batalla ganada contra los moros y, el 9 de mayo de 1525, por la victoria en Pavía. Debido a la atmósfera inestable que emerge como consecuencia de la guerra de los Ochenta Años, no se celebra ninguna procesión general con la Santa Sangre después de 1569, con la excepción de la de 1631, en agradecimiento por la expulsión de un ejército protestante que había invadido Flandes durante ese período y había amenazado con atacar Brujas<sup>26</sup>.

La capilla de San Basilio (donde se guardaba y se sigue guardando la reliquia) servía como refugio para los creyentes en tiempos de guerra. Por ejemplo, Molinet (1435-1507) describe cómo tras estallar los disturbios en Brujas en 1488, el emperador Maximiliano envió arrolladoras fuerzas de defensa a la ciudad para restaurar el orden interno. Cuando la gente vio a los soldados armados, todos huyeron asustados «dout plusieurs donnèrent la fuyee avant les rues, aucuns frumoyent leurs huys, les aultres serroyent leurs fenestres».

<sup>24</sup> Hijo de María de Borgoña (1457-1482) y de Maximiliano I de Austria de Habsburgo (1459-1519), Felipe I de Castilla, llamado *el Hermoso* (1478-1506), se casó en 1496 con Juana de Castilla (1479-1555). Este matrimonio constituye la base de doscientos años de historia en los que Holanda (incluida Brujas) pasa a formar parte del imperio español. Hijo de Felipe *el Hermoso* y de Juana de Castilla fue Carlos V Habsburgo (1500-1558), Carlos I de España, que hizo de las diecisiete provincias holandesas un «territorio indivisible». En 1556 decidió que los Países Bajos quedarían bajo el dominio español con su hijo Felipe II (1527-1598) como rey. Durante el reinado de Felipe II, la tensión entre los Países Bajos y España se incrementó. En 1568 se inició la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648), por la que las siete provincias del norte finalmente se separaron. En el período comprendido entre 1648-1713, las provincias del sur permanecieron bajo dominio español, según acuerdo emanado del tratado de paz de Westfalia (1648). Así, la historia de Brujas sigue siendo la de España hasta 1713. Como resultado de las guerras con Luis XIV de Francia, en 1713, los Países Bajos españoles pasaron a Austria. Brujas, por tanto, pasó a pertenecer al imperio austríaco en el período de 1713 a 1794. Más tarde, entre 1794 y 1815, la historia de los Países Bajos se conoce como la *era francesa*. En el Congreso de Viena, las provincias del norte y del sur se reunificaron brevemente en el Reino de los Países Bajos (1815-1830). El 4 de octubre de 1830, Bélgica se declaró independiente de los Países Bajos, a partir de lo cual se inicia la historia formal belga. Por tanto, Brujas se convierte en la capital de la provincia de Flandes Occidental, una de las nueve divisiones belgas (una de las diez provincias desde 1995).

<sup>25</sup> *Het boeck van al't gene datter geschiedt is binnen Brugghe 1477-1491* es una fuente habitual para el período comprendido entre 1477 y 1491. Todas las noticias relacionadas con la procesion se organizaron temáticamente en: NEELS, Rinaldo. *Het Heilig Bloed... Op. cit.*

<sup>26</sup> JAKEMYN, G. *Triumphe van het heyligh lijden Christi Jesu*. Brugge, 1632, p. 84.

tres, aucuns entroyent en Sint Donas, les aultres en l'église du Saint Sang»<sup>27</sup>. Numerosas historias de milagros, leyendas populares, obras piadosas y estampas de devoción, así como los objetos donados a la capilla de la Sagrada Sangre (que todavía se exhiben hoy en día) confirman la presencia de una verdadera devoción y cultura popular.

Jakemyn (1632) relata el hecho de que «muchos milagros habían ocurrido» después del culto a la Sagrada Sangre, por el que los mudos, los cojos, los ciegos y los enfermos recobraron la salud. Es interesante ver de qué forma su testimonio revela una percepción colectiva de la reliquia en el siglo XVII todavía como un objeto espiritual y material benéfico. Sin embargo, Jakemyn sólo ofrece cuatro casos concretos de sucesos que fueron considerados como milagrosos<sup>28</sup>. Sorprendentemente, los mismos ejemplos aparecen en muchas otras fuentes<sup>29</sup>. El principal milagro sobre el que se trata a veces de forma detallada en nueve documentos diferentes es la creencia de que la Santa Sangre se habría licuado todos los viernes por la mañana entre los años 1302 y 1311<sup>30</sup>. Este fue un argumento decisivo para obtener la bendición del papa Clemente V en 1310, que permitía conceder indulgencias a los creyentes que vinieran a adorar la reliquia<sup>31</sup>. Todas las fuentes afirman que, de forma súbita, en un momento determinado, la sangre dejó de licuarse. Han surgido múltiples y extensas especulaciones sobre los posibles motivos, pero generalmente se señala que la principal razón fue «la pecaminosidad de la gente que ya no fue considerada digna de contemplar tal milagro divino». El 3 de mayo de 1388, Guillermo, obispo de Ancona, estuvo presente durante el traslado de la reliquia a otro relicario antes de que la procesión se celebrase. En una carta declara que el milagro de la licuación se volvió a repetir, lo que le convenció para otorgar una nueva indulgencia<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> MOLINET, Jean. *Chroniques*. Brussel: Doutrepoint et Jodogne, 1935-1937, v. I, p. 588.

<sup>28</sup> JAKEMYN, G. *Triumphe...* *Op. cit.*

<sup>29</sup> Para acudir a las citas completas de las fuentes, consúltese: NEELS, Rinaldo. *Het Heilig Bloed...* *Op. cit.*

<sup>30</sup> Las fuentes difieren entre sí en las cuestiones relativas al comienzo y al final de los años del milagro de la liquidez.

<sup>31</sup> «[...] existit non modica quantitas sacratissimi Sanguinis pretiosissimi Corporis, humani generis Redemptoris Domini Dei nostri Iesu Christi: qui per omnes dies hebdomadae, die Veneris dumtaxat excepta, quasi quandam in modum lapidis duritiem representat; die vero praedicto, ut plurimum, hora sexta liquescit, guttatimque distillat pluraque alia multa miracula»; tomado de la *Carta* del papa Clemente V dirigida a la «Ecclesia sancti Basilii de Brugis Tornacensis Diaecesis», de 10 de junio de 1310; citado por: GAILLARD, J. *Recherches historiques sur la chapelle du Saint-Sang à Bruges*. Brugge, 1846, pp. 227-228.

<sup>32</sup> «[...] sed spiritus omnipotentis Dei magnam fecit suae ostensiones evidentiam, quod in instanti satis modico, rubicundior solito, et aliter quam statim ante fuerat, videri se dignatus est, guttaeque sanguinis reentissimae et a massa separatae locis in pluribus clarissime intueri, et nos tenentes ipsam phialam indignis manibus dictas guttas vidimus,

Un segundo milagro reseñado con detalle alude a la resurrección de un neonato en 1470 después de que la madre invocara la Sagrada Sangre. El cumplimiento de esta petición permitió al niño ser bautizado y, más tarde, morir «en paz» recibiendo un entierro cristiano.

Otro milagro exhaustivamente descrito hace referencia a un número de naufragos ingleses que, en medio de una gravísima situación, imploraron a la reliquia de la Sagrada Sangre y se salvaron. El 25 de octubre de 1481 vinieron a rendir adoración a la reliquia en la iglesia de San Basilio.

Finalmente, contamos con la descripción de una chica que tenía una enfermedad sanguínea incurable, y fue sanada después de la invocación de la Santa Sangre en 1614.

Existen tres milagros más, explicados con profusión de detalle, que se asocian a la invocación de la reliquia de la Sagrada Sangre y son mencionados en documentos oficiales: una niña curada de una enfermedad en la sangre (1632), un hombre lisiado que pudo volver a caminar (1635), un niño cojo que echó a andar (1635). Sorprendentemente, el último milagro fue revocado en 1643 porque se descubrió que había sido una invención de la madre del niño<sup>33</sup>.

La Santa Sangre en Brujas ha sido una importante seña de identidad para los creyentes católicos durante muchos siglos, no sólo dentro de Brujas, sino también en todo Flandes (incluyendo a la nobleza y, más tarde, a la corte ducal). Además, la reliquia funcionaba como un símbolo de cohesión y, por lo tanto, de fortalecimiento de la identidad en la comunidad de Brujas. La Santa Sangre de Brujas era una reliquia católica para los católicos y una reliquia de Brujas para los ciudadanos de Brujas. En el siguiente apartado de esta contribución me centraré específicamente en la historia de la Procesión de la Santa Sangre.

### 3. SETECIENTOS AÑOS DE LA PROCESIÓN DE LA SANTA SANGRE EN BRUJAS

La mención más antigua de una procesión con la reliquia de la Santa Sangre se remonta a 1291. En ese momento los gremios de artesanos de Brujas ya estaban obligados a participar en la comitiva.

---

ac ceteris circumstantibus luculenter ostendimus ad videndum»; extraído de una del obispo Willem van Ancona, de 3 mayo de 1388; citado por: GAILLARD, J. *Recherches historiques... Op. cit.*, pp. 229-231. En el próximo epígrafe retomaré el tema de la indulgencia concedida por el obispo de Ancona.

<sup>33</sup> Volveré sobre este punto en el epígrafe 4 de este artículo.



Desde 1304, una procesión de la Santa Sangre recorrió las murallas de la ciudad. Se convirtió en un acontecimiento importante para toda la comunidad de Brujas en el que participaron el magistrado de la ciudad, el clero y todas las agrupaciones de artesanos.

A partir de 1310, la procesión se organizó anualmente el 3 de mayo, antigua fiesta litúrgica que celebraba el descubrimiento de la Santa Cruz<sup>34</sup>. Esta jornada ya era conocida en la Edad Media como *el Día de la Santa Sangre* por los ciudadanos de Brujas. Con mucha anticipación, se tomaron medidas para que esta procesión se mantuviera tan devota y, al mismo tiempo, tan atractiva como fuera posible. Las calles fueron acicaladas y decoradas, no se permitió a nadie trabajar en este día y a cada residente de Brujas se le asignó un lugar específico por adelantado. Hubo amenazas de severos castigos ante posibles disturbios<sup>35</sup>.

En 1309, el magistrado de la ciudad de Brujas envió con éxito una delegación a Aviñón para obtener un certificado de indulgencia con el fin de aumentar la devoción a la Santa Sangre. El papa Clemente V, en su bula (1310), muestra claramente su aprecio por la reliquia, confirma su autenticidad y concede una indulgencia de cinco años y doscientos días a todos los fieles que, con gran piedad y tras un minucioso examen de conciencia, entrasen en la capilla de la Santa Sangre durante la primera quincena posterior al 3 de mayo, así como a aquellos que se unieran piadosamente a la procesión y a los que viniesen a adorar la reliquia durante la jornada del viernes santo. El papa estipula entonces que a los creyentes que acudiesen a la capilla de la Santa Sangre otros viernes del año se les concedería cien días de indulgencia. Los relatos de la ciudad de Brujas de esa época muestran que esta misión fue costosa. La ciudad de Brujas emitió treinta y nueve copias de la carta de indulgencia que fueron distribuidas entre las ciudades flamencas: una clara forma de *marketing* que obviamente funcionó<sup>36</sup>. Más tarde, el obispo Guillermo de Ancona (1388)<sup>37</sup> y el obispo Juan de Armagh (1472) otorgaron indulgencias a todos los que participaban en la procesión.

Tanto los prelados eclesiásticos como las autoridades seculares fueron invitados personalmente por el magistrado de la ciudad de Brujas. En su tesis inédita de maestría, Ecker (1982) menciona la presencia de los obispos de Aberdeen, St. Andrew, Donegal, Urbino, Palermo, Oviedo, Cádiz, Tarragona, Portugal, etc. en las procesiones celebradas entre 1442 y 1577.

<sup>34</sup> A partir de 1970 la procesión pasó a celebrarse el día de la Ascensión.

<sup>35</sup> Véase el epígrafe 4.

<sup>36</sup> HUYGHEBAERT, N. «Iperius en de translatie van de Heilig Bloedrelikwie naar Brugge». En: J. L. Meulemeester (red.). *Het Heilig Bloed te Brugge*. Brugge: JKOT, 1990, p. 68.

<sup>37</sup> Véase el epígrafe 2.

Poco después de 1400, se fundó la Noble Cofradía de la Santa Sangre, formada por ciudadanos de Brujas «de honor», con el fin de aumentar la devoción: custodia de la reliquia, mantenimiento de los servicios litúrgicos y organización de la procesión anual. Todos los rangos sociales estaban representados en la comitiva: abades, obispos, monjes, nobles, gremios de artesanos, escuelas, etc.

La ciudad de Brujas contrataba a menudo a músicos (si era necesario, de fuera de Brujas) para que acompañaran y animaran con su arte la procesión, que era muy alegre, rebosante de cantos, melodías, velas encendidas y antorchas. Muchos caminaban descalzos para ensalzar el aspecto devocional y dotarle de mayor realce. Desde finales del siglo XIV, las crónicas de la ciudad narran cómo se añadieron varios elementos a la procesión. Se trataba principalmente de misterios o escenas bíblicas, pero en el transcurso del siglo XVI también apareció una serie de expresiones profanas, como el Ros Beiaard<sup>38</sup>, los cuatro Heemskinderen, varios gigantes, bailarines de espadas, etc.

Además, con toda probabilidad ya desde siglo XV, el gobierno de la ciudad organizó muchas actividades complementarias para animar el evento. Por ejemplo, se contrató a varios famosos oradores para que cada año presentaran una obra de teatro atractiva<sup>39</sup>.

Todos los años, la ciudad de Brujas concedía una serie de premios para motivar a los ciudadanos a satisfacer una valiosa contribución a la procesión. Por ejemplo, en un decreto religioso de 1527 se constata que se entregaría un número de barriles de vino a quien creara el mejor «ambiente» y se enfrentara a los mayores peligros que pudiesen surgir en un espectáculo determinado (sea cual fuere). Además, se estipulaba que las batallas debían celebrarse frente a la casa del concejal entre las siete de la tarde y la medianoche. Se servían dos jarras de vino por espectáculo.

Del 4 al 18 de mayo se celebraba una procesión diaria en honor de la Sagrada Sangre, pero no se portaba la propia reliquia. El evento era menos grandioso y espectacular. En la Baja Edad Media esta tradición coincidía con el período del mercado anual de Brujas, que tenía lugar entre el 23 de abril y

---

<sup>38</sup> *Ros Beiaard* de Dendermonde es un gran caballo escultórico-festivo que es portado por un grupo de personas y que únicamente sale a la calle en intervalos decenales. Se encuentra incluido en la lista de la Unesco de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad e integrado en la manifestación «Gigantes y dragones procesionales en Bélgica y Francia». Cada diez años, la selección de los cuatro *Heems-kinderen* ('jinetes') que se montan en el *Ros Beiaard* se revela como una tarea compleja debido a los numerosos requisitos que han de cumplir estos «jinetes».

<sup>39</sup> Esta cuestión se encuentra desarrollada con ejemplos concretos en: NEELS, Rinaldo. *Het Heilig Bloed... Op. cit.*; IDEM. «Het Heilig Bloed van Jezus Christus...». *Op. cit.*

el 22 de mayo<sup>40</sup>. Este hecho indica que se entremezclaban argumentos políticos, religiosos, económicos y culturales, todo un entramado de motivaciones sociales que en ocasiones hizo necesaria la imposición de ciertas restricciones. Por ejemplo, de varias cartas oficiales de 1451 y 1452<sup>41</sup> podemos concluir que los comerciantes de Brujas se opusieron a la coincidencia de la feria anual con las numerosas fiestas religiosas, incluido el Día de la Santa Sangre. De hecho, en estas festividades, como el 1 y el 3 de mayo, estaba prohibido trabajar, por lo que la feria anual de esos días no era rentable para los comerciantes implicados. Como resultado, la ciudad de Brujas tuvo que aceptar que algunos comerciantes extranjeros «comme de Venue, the Savoie et d'autres pais» llegaran a Brujas con posterioridad al 3 de mayo.

La organización de la Procesión de la Santa Sangre parecía ser principalmente un acontecimiento propio de la ciudad de Brujas; sin embargo, los gobernantes, a los que esta villa debía lealtad y obediencia, a veces se involucraban explícitamente en su coordinación. Por ejemplo, en la crónica de Jan van Dixmuide se describe que el duque Juan *el Temerario* regresó a los gremios de artesanos de Brujas en 1411 para devolver los estandartes que anteriormente se había llevado su padre Felipe *el Temerario* (1342-1404) como castigo por la rebelión de estas corporaciones. A finales del siglo XIV, Felipe había dividido Brujas en seis distritos y decidió que fuesen estos, y no los gremios de artesanos, los que constituyesen la estructura básica de la Procesión de la Santa Sangre. La devolución de sus estandartes a las asociaciones de artesanos por parte de Juan *el Temerario* (1371-1419) supuso el restablecimiento de las buenas relaciones entre ellos y el duque. Desde entonces, estas agrupaciones volvieron a formar la configuración esencial de la manifestación con sus señas.

En la excelente crónica de van Vlaenderen (capítulo CCIII) se menciona que los gastos ocasionados para la organización de la Procesión de la Santísima Sangre del 3 de mayo de 1478 se excedieron de lo habitual. A todos los arqueros se les dio un nuevo traje y se invirtieron mayores cantidades

---

<sup>40</sup> En 1200, el conde Boudewijn IX otorgó el derecho a la ciudad de Brujas para organizar un gran mercado anual durante ese periodo. Brujas se convirtió así en una ciudad de referencia internacional a la que acudían comerciantes, artistas, músicos y amantes de la feria; véase: VANDEN BERGHE, P. *800 jaar Meifoor Brugge: De fabuleuze wereld van forains en kermisvogels, spiegelpaleizen en pandspekken*. Zwevezele: Gevaert, 2003. Un rescoldo de esta tradición, que se remonta hasta hace ochocientos años, ha sobrevivido hasta el día de hoy, al igual que el mercado, que se celebra desde mediados de abril hasta la mediana del mes de mayo. En la actualidad, dado que la Procesión de la Santa Sangre se pone en escena el día de la Ascensión de Nuestro Señor, la procesión y el mercado por lo general no coinciden.

<sup>41</sup> GILLIODTS-VAN SEVEREN, L. *Inventaire des archives de la Ville de Bruges*. Op. cit., v. V, pp. 283 y 358-359.

monetarias en la decoración de las obras de la Pasión escenificadas después de la procesión. La verdadera motivación de tales aportaciones fueron los invitados de honor: María de Borgoña y su esposo Maximiliano de Austria. No obstante, el príncipe duque de Austria tuvo que partir inesperadamente hacia Gante ante la amenaza de los franceses, si bien la duquesa de Borgoña permaneció en Brujas y pudo participar en el evento. Un año después, según relata el mismo cronista, tuvo lugar una de las más bellas procesiones de la Sagrada Sangre. Se presentaron numerosas escenas bíblicas: el árbol de Yese, los azotes y la crucifixión de Jesús, así como la caracterización de figuras históricas relacionadas con la vida de Cristo como Anás, Caifás o Herodes. Esta vez el príncipe duque de Austria estuvo presente y, como informa el cronista, la procesión supuso un gran placer tanto para el príncipe como para la condesa.

Mi investigación demuestra que existe una conexión entre el rápido aumento de la prosperidad de Brujas en la Baja Edad Media y el hecho de que la Procesión de la Santa Sangre se convirtiese en un verdadero espectáculo con *tableaux vivants*, ricas vestimentas, obras de teatro, etc. La mentalidad renacentista desarrollada a lo largo de los siglos XV y XVI estimuló, sin duda, aún más, la evolución del evento. Sin embargo, también se organizaron durante ese período algunas versiones más sobrias de la Procesión de la Santa Sangre, que se asocian a los tiempos de crisis —como si la comunidad cristiana sintiera la necesidad de subrayar el carácter religioso de la procesión—, amenazado por la creciente secularización. Estas procesiones tuvieron lugar el 3 de mayo de 1488 y 1491. En el intervalo de 1483 a 1493, Maximiliano de Austria intensificó las instigaciones contra el rey de Francia en un intento de recuperar los territorios perdidos durante las guerras de sucesión de Borgoña. Sin embargo, las ciudades flamencas quisieron mantenerse al margen del conflicto y se negaron a apoyar a Maximiliano. Este enfrentamiento se convirtió en una verdadera revuelta flamenca contra el monarca, que envió sus tropas para mantener Gante y Brujas bajo control. Del 31 de enero al 16 de mayo de 1488 Maximiliano fue encarcelado en Brujas. Molinet describe en sus crónicas cómo el 3 de mayo de 1488 los soldados del rey, aún prisionero en Brujas, participaron en la procesión en calidad de «amigos»<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Después de la muerte de María de Borgoña, su hijo Felipe I de Castilla se convirtió en el legítimo príncipe de los Países Bajos. De esta manera, su padre, Maximiliano I de Habsburgo, pasó a erigirse en su regente. Sin embargo, después de haber sido apresado y tras la firma de un tratado (12 de mayo de 1488), los Estados Generales de Flandes le obligaron a abandonar la regencia. Maximiliano de Austria fue liberado el 16 de mayo de 1488 tras algunas presiones del papa Inocencio VIII, quien a mediados de abril había remitido una carta a las autoridades brujenses. Desairado, una vez liberado, Maximiliano no cumplió con los acuerdos y comenzó una serie de acciones vengativas contra la ciudad flamenca. Véase: MOLINET, Jean. *Chroniques. Op. cit.*, v. 1, p. 641.

A principios del siglo XV, Brujas perdió su posición como principal centro económico de los Países Bajos, pero la Procesión de la Santa Sangre sigue siendo un evento destacado en el calendario de actividades de la ciudad. En el período 1579-1584 Brujas se regía por una administración protestante, por lo que la reliquia fue escondida para protegerla de los fanáticos anticatólicos y la procesión fue suspendida. Una acción similar se llevó a cabo dos siglos más tarde durante la Revolución Francesa (1797-1812). También durante las dos guerras mundiales, la reliquia fue conservada en otra ubicación por razones de seguridad y la procesión fue anulada. A excepción de los cuatro períodos de ausencia que acabamos de mencionar, hubo una continuidad en la planificación y organización de la procesión. En el siglo XVIII fue trasladada en unas cuantas ocasiones a una fecha posterior debido a las intensas lluvias. Hoy en día, en caso de condiciones climáticas adversas, la procesión se cancela. Por ejemplo, las procesiones de 1997 y 2015 fueron omitidas debido a las fuertes precipitaciones. La procesión de este año (21 de mayo de 2020) fue suprimida debido a la pandemia de la Covid-19.

Después de 1500, y en el transcurso de cinco siglos de historia de la Procesión de la Sangre Sagrada, la indumentaria ha cambiado con frecuencia, pero el Día de la Santa Sangre ha permanecido, para muchos ciudadanos brujenses, como «la jornada más hermosa de Brujas». En el siglo XVII se realizaron enormes inversiones en grandes e impresionantes arcos de triunfo, trajes de gran colorido, numerosos caballos, carrozas y tronos, todo ello en sintonía con la Contrarreforma. Durante la Revolución Francesa, muchas propiedades eclesiásticas fueron severamente dañadas o incluso completamente destruidas. La capilla de la Sangre Sagrada también se deterioró mucho durante ese período. Como se mencionó previamente, la reliquia fue escondida justo a tiempo y la Noble Cofradía de la Santa Sangre fue disuelta. En 1819 se programó de nuevo la procesión y se restableció la Hermandad. Brujas necesitó varias décadas para recuperarse del gran declive económico, que ya había comenzado después de 1500, pero que amplió sus dimensiones en el transcurso de la Revolución Francesa. Así pues, el carácter austero de la procesión de Brujas en el siglo XIX (con excepciones como 1850, 1869 y 1900), junto con su mayor énfasis en el aspecto devocional, resultó muy beneficioso. Los gremios de artesanos ricos no constituían el pilar básico de las procesiones (abolidas durante la Revolución Francesa), sino las parroquias y cofradías de Brujas. Las escenas bíblicas e históricas seguían formando parte de la procesión: hasta 1961, una parte importante del Día de la Santa Sangre fue la *Obra teatral de la Santa Sangre*. El siglo XX fue un período de cambios acelerados que también influyó en la organización de la procesión de la Santa Sangre.

#### 4. LA RELIQUIA DE SANTA SANGRE DE JESUCRISTO EN BRUJAS: TENSIÓN Y CONFLICTO

Como se ha demostrado en los apartados anteriores de este estudio, la reliquia de la Santa Sangre fue objeto de un compromiso cristiano en el que participó toda la comunidad de Brujas. Es muy probable que muchos ciudadanos de Brujas se involucraran con sincero sentimiento en la preparación de la procesión de la Santa Sangre, lo que no excluye el hecho de que ciertos grupos sociales aprovecharan la ocasión para enriquecerse y/o demostrar su estatus social. No obstante, cabe destacar que la presión social ejercida a diversos niveles no fue ciertamente bien acogida por todos. La estricta prohibición del gobierno municipal de no alterar el orden público durante el Día de la Santa Sangre sugiere que los organizadores de la procesión tuvieron que considerar que había personas que no se tomaban en serio el culto de la Sagrada Sangre. Por ejemplo, la ley civil del 2 de mayo de 1525 (jornada previa a la procesión) estipula que cualquiera que se burle o interrumpa la procesión será trasladado inmediatamente a la prisión municipal. Un año más tarde (2 de mayo de 1526), en el decreto civil relativo al mantenimiento del orden durante la procesión, se mencionó que en años anteriores varios bribonzuelos habían arrojado piedras a los asistentes a la procesión y que en situaciones análogas se impondrían penas severas. Estas reglamentaciones hablan por sí mismas y son susceptibles de interpretación. Así pues, las fuentes normativas (al regular cómo deben o no deben ser las cosas) están indicando que la situación real no siempre fue la esperada. Por ejemplo, el 26 de agosto de 1530, dos hombres en estado de ebriedad interrumpieron una procesión general con la reliquia de san Donaciano para representar una parodia de la procesión anual de la Sagrada Sangre, lo que provocó la indignación de las personas que participaban en el evento. Ambos fueron severamente penalizados<sup>43</sup>.

En la sección anterior de este ensayo se explicó que la reliquia fue escondida cuatro veces durante cuatro períodos bélicos para protegerla de la destrucción. El 3 de mayo de 1573, al comienzo de la Guerra de los Ochenta Años con España y cinco años antes del reinado de los protestantes «Geuzen»<sup>44</sup>, se

<sup>43</sup> PARMONTIER, R. A. «Zware straf wegens een parodie van den ommegang van het H. Bloed». *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge*, n. 1 (1926), pp. 125-129.

<sup>44</sup> La voz *Geuzen* (en holandés; *Gueux* en francés) hace referencia a la guerrilla holandesa mayoritariamente calvinista y a las fuerzas de corsarios cuyas acciones militares iniciaron la revuelta de los Países Bajos contra el dominio español (1568-1609). El término se aplicó por primera vez de manera burlesca a la nobleza menor que, junto con algunos de los grandes magnates holandeses, en 1566 pidió a Margarita de Parma, gobernadora general de los Países Bajos, que relajara la persecución religiosa contra los protestantes. Recibiendo una satisfacción parcial de sus quejas, los nobles, dirigidos por Hendrik van Brederode, aceptaron gustosamente el título de *Geuzen* ('mendigos').

organizó la procesión de la Santa Sangre dentro del recinto amurallado de la ciudad y bajo escolta armada<sup>45</sup>.

En 1558, surgió un conflicto entre el pintor Jan de Mil y los concejales de Brujas por el hecho de que sólo los hijos de las familias patricias tenían derecho a sentarse en el Ros Beiaard durante la procesión. Sin embargo, el Consejo de Concejales de Brujas no estaba dispuesto a cambiar la tradición de privilegios sociales y el artista tuvo que aceptar la situación<sup>46</sup>.

Otro ejemplo de comportamiento rebelde durante la procesión a finales de la Edad Media es la situación descrita en *die excellente cronieke*: en 1478, uno de los integrantes de la comitiva, Reynout Willems, dirigente del gremio de los fontaneros, llevaba (junto con sus inferiores) exactamente la misma indumentaria (color verde) que estipulaban los estatutos de la asociación de artesanos. El caballero fue entonces obligado a llevar de forma estricta las mismas vestimentas que los otros decanos para la siguiente procesión con el sacramento. Pero Reynout usó de nuevo el «atuendo equivocado» y finalmente fue expulsado de Brujas por un año.

En la primera parte de este documento describí un caso en el que una madre hizo una falsa declaración sobre la curación milagrosa de su hijo lisiado para conseguir más riquezas mendigando. Este claro ejemplo de explotación es muy interesante porque muestra el impacto psicológico que los milagros tuvieron en la comunidad de fieles. La madre que urdió la historia, aparentemente ya poseía en la Edad Media el talento del siglo XVI para el *marketing*. Se las ingenió para atraer mayor atención, se convirtió en una indigente famosa y fue capaz de recaudar más beneficios. Después de todo, si Jesús la había elegido para sanar a su hijo, ¿la gente no podía hacer otra cosa que apoyarla económicamente?!

El último ejemplo de manipulación del Día de la Santa Sangre se puede encontrar en muchas crónicas<sup>47</sup>. Se trata de la famosa batalla de Beverhoutsveld, celebrada el 3 de mayo de 1382, en la que los ciudadanos de Brujas sufrieron una amarga derrota por parte de los ciudadanos de Gante, establecidos cerca de Brujas. A pesar del clima de guerra entre las ciudades de Brujas y Gante, la procesión continuó celebrándose en ese momento. Philip van Arvelde, líder de los ciudadanos de Gante, sabía que muchos habitantes de

<sup>45</sup> Noticia tomada de *het Gildeboek van de droogscheerders* (o literalmente *el Libro del gremio de los esquiladores en seco*).

<sup>46</sup> GILLIODTS-VAN SEVEREN, L. *Inventaire des archives de la Ville de Bruges*. Op. cit., v. II, pp. 32-33.

<sup>47</sup> NEELS, Rinaldo. *Het Heilig Bloed...* Op. cit., p. 182.

Brujas se emborracharían durante la gran fiesta que iba a tener lugar por la noche y se las arregló para que las milicias de Brujas abandonaran las murallas de la ciudad. Estas cayeron en la trampa. Salieron con gran imprudencia y fueron rápidamente derrotadas.

##### 5. LA RELIQUIA DE LA SANGRE SANTA DE JESUCRISTO EN BRUJAS DURANTE EL SIGLO XXI

La procesión anual, que ahora tiene lugar en el Día de la Ascensión de Nuestro Señor, continúa siendo el momento culminante del culto a la Santa Sangre en la actualidad<sup>48</sup>. Según las notas de prensa, el evento cuenta con mil setecientos participantes y decenas de miles de visitantes y sigue siendo «el día más hermoso de Brujas»<sup>49</sup>. La procesión de 2009 se celebró dos semanas antes de las elecciones y atrajo a muchos políticos<sup>50</sup>. En ese mismo año fue reconocida por la Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. En 2010 Brujas tuvo que hacer frente a un problema relacionado con el delito de pedofilia cometido por el obispo de la ciudad: «A pesar de las reacciones claramente negativas, resultó ser una edición muy pacífica. El público también estuvo presente en gran número», afirmó el periodista Tom De Schacht<sup>51</sup>. De modo simbólico, el clero se negó a participar en la procesión. Un año más tarde, en 2011, se permitió a los sacerdotes volver a integrarse en ella<sup>52</sup>. El 28 de mayo de 2011 se encontró una bomba de humo en una caja a la entrada de la basílica de la Sagrada Sangre con las palabras: «Allah es grande y el único verdadero»<sup>53</sup>. El caso parece haber llegado a un punto muerto en la investigación. En 2013 la procesión volvió a atraer a treinta y cinco mil espectadores<sup>54</sup>.

Actualmente, la procesión consta de cuatro partes: en la primera y segunda sección se presentan escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Los actos se interpretan en un estilo que se remonta al período borgoñón, cuando los gremios, artesanos, representantes de naciones extranjeras, hermandades y cá-

<sup>48</sup> Consúltense fotografías, testimonios e información actuales en: <https://www.bloedprocessiebrugge.be/>.

<sup>49</sup> Por ejemplo: «Nog altijd Brugges schoonste dag». *De Standaard* (Bruges, 30 september 2008).

<sup>50</sup> «Heilig-Bloedprocessie weer toeristische topper». *De Standaard* (Bruges, 22 mei 2009).

<sup>51</sup> «Heilig Bloedprocessie verloopt (opvallend) sereen». *De Standaard* (Bruges, 14 mei 2010).

<sup>52</sup> «Priesters mogen weer mee in Bloedprocessie». *De Standaard* (Bruges, 6 mei 2011).

<sup>53</sup> «Politie extra waakzaam na vondst rookbom aan Heilig Bloedbasiliek». *De Standaard* (Bruges, 1 juni 2011).

<sup>54</sup> «Heilig Bloedprocessie in Brugge lokte 35000 toeschouwers». *De Standaard* (Bruges, 9 mei 2013).





Una escena de romanos, justo antes de la *Vía dolorosa*, 2013-2018



Escena que representa la versión más aceptada sobre la llegada hacia 1150 de la reliquia de la Santa Sangre a Brujas, 2013-2018



Una escena del Antiguo Testamento, 2013-2018



Representación de la *Vía dolorosa* durante la procesión de la Santa Sangre, 2013-2018



La reliquia de la Santa Sangre en procesión, 2013-2018

maras de retórica<sup>55</sup> eran responsables de la puesta a punto de la procesión. Para evocar el padecimiento de Jesús se presta especial atención al relato de la pasión bíblica. En la tercera parte se representan cuadros alusivos a la historia de la reliquia. La cuarta parte describe la tradición del culto a la reliquia. Precedidos por los miembros de la Noble Hermandad de la Sangre Santa, dos prelados conducen el cofre de oro con la reliquia: un momento de recogimiento que deja una profunda impronta en los espectadores. La última parte de la procesión es protagonizada por el carillón móvil con sones festivos<sup>56</sup>.

A finales de marzo de 2020, la organización sin fines de lucro de la Procesión de la Santa Sangre, en mutuo acuerdo con el ayuntamiento, decidió no presentar la procesión en este año debido a la Covid-19. En su lugar, un vídeo de la versión de 2012 fue subido al canal *YouTube*<sup>57</sup>.

La Procesión de la Santa Sangre se pospone para el próximo año y tendrá lugar el jueves 13 de mayo de 2021. A este propósito, el alcalde de Brujas, Dirk de Fauw, declaró: «Esta es una decisión difícil y dolorosa para la ciudad de Brujas y sus habitantes. La Procesión de la Santa Sangre se ha celebrado cada año desde 1304, con la excepción de los períodos vinculados a las guerras de religión, la dominación francesa y las guerras mundiales. Ahora nos enfrentamos a una situación excepcional en todo el mundo». El alcalde ha subrayado que no todos los preparativos fueron en vano<sup>58</sup>:

Agradezco los esfuerzos que muchos voluntarios han hecho de antemano para organizar la procesión. Afortunadamente, no todo el empeño ha sido en vano: todas las innovaciones, acompañadas de más novedades, se mostrarán en la próxima edición. Queremos disfrutar del día más hermoso de Brujas en condiciones óptimas. La edición 2021 va a ser, sin duda, una procesión especial.

---

<sup>55</sup> Las *cámaras de retórica* (en holandés: *rederijerskamers*) eran sociedades dramáticas de los Países Bajos. Sus miembros fueron llamados *Rederijkers*, término derivado del francés *rhétoricien*; durante los siglos XV y XVI centraron su interés principalmente en los dramas y las letras.

<sup>56</sup> Disponible en: <https://www.bloedprocessiebrugge.be/programma/>. (Consultado el 26 de julio de 2020).

<sup>57</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/channel/UCESZ7khU6EbtgauBQMbTuEA>. (Consultado el 26 de julio de 2020).

<sup>58</sup> Disponible en: <https://www.bloedprocessiebrugge.be/wp-content/uploads/200329-Persbericht-uitstel-Heilig-Bloedprocessie-naar-aanleiding-van-coronavirus.pdf>. (Consultado el 26 de julio 2020).

## 6. CONCLUSIÓN

La reliquia de la Santa Sangre de Cristo en Brujas está vinculada a ocho siglos de devoción. La procesión anual, que se remonta a 1291, juega en este sentido un papel central, habiéndose convertido en un gran espectáculo de atractivo internacional. Desde 2009 ha sido catalogada como patrimonio intangible por la Unesco. Ya en el siglo XIV la procesión pasó a ser un gran evento festivo con obras de teatro, *tableaux vivants*, actividades feriales, música, danza, festivales gastronómicos, etc. Aparte de cuatro interrupciones bastante breves causadas por las guerras, se puede afirmar que la tradición ha permanecido casi ininterrumpida hasta hoy. Toda la comunidad de Brujas solía participar en la organización. Además de la procesión anual que tenía lugar en mayo, la reliquia se llevaba a menudo en otras procesiones para obtener algún favor divino. También podía ser venerada en otras jornadas del año, práctica todavía vigente en la actualidad. En los primeros siglos, solían ser principalmente los viernes; hoy es posible hacerlo también cualquier otro día. Debido al culto específico desarrollado alrededor de la reliquia, Brujas se convirtió en un destino privilegiado para muchos peregrinos. Por todo ello, la Santa Sangre de Brujas siempre ha tenido gran significación para los creyentes cristianos, pero también ha permanecido como una seña de identidad para los ciudadanos de Brujas.

Para este año la procesión fue cancelada debido a la pandemia de la Covid-19. El alcalde de Brujas ha programado una edición especial para el 13 de mayo de 2021.

## EL *OMMEGANG* DE BRUSELAS (DESFILE PROCESIONAL HISTÓRICO Y POPULAR)

## THE *OMMEGANG* OF BRUSSELS (HISTORICAL PROCESSION AND POPULAR FESTIVAL)

ERIK VAN DEN STORME\*

### RESUMEN

Los orígenes del *Ommegang* de Bruselas son inciertos y se remontan a la leyenda que afirma que el desfile se celebró por primera vez en 1356. No obstante, lo cierto es que, en 1549, el emperador Carlos I presentó a su hijo y futuro rey de España, Felipe II, a los Países Bajos de Borgoña, otro de los territorios del imperio. Una crónica de Juan Cristóbal Calvete de Estrella sobre aquel acto es el testimonio más relevante y fidedigno sobre el cual se restituyó el desfile en 1930, que se sigue celebrando hasta la actualidad. El desfile procesional histórico de Bruselas, conocido con el nombre de *Ommegang*, está inscrito desde 2019 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco.

*Palabras clave:* Ommegang; desfiles históricos; España; Carlos I; Bruselas; Flandes; Bélgica.

### ABSTRACT

The basis of the birth of the *Ommegang* in Brussels is a legend. The processio, was said to have already left for the first time in 1356. In 1549, an exceptional guest, Emperor Charles I presented his son and future Spanish king Felipe II to the Netherlands of Burgundy, his future property. The report of the Spanish columnist Don Juan Cristóbal Calvete de Estrella was an important source for the reconstruction of the *Ommegang* from 1930 and today. The *Ommegang*, inscribed on the Representative list of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2019, wants to connect people today and brings a message of peace.

*Key words:* Ommegang; historical procession; Spain; Charles I; Brussels; Flanders; Belgium.

### 1. INTRODUCCIÓN

Una buena parte de la población flamenca y española se encuentra indisolublemente unida por lazos históricos. Juana de Castilla, madre de Carlos I (II-

---

\* Máster en Criminología (Universidad Católica de Lovaina), máster en Derecho Social (Universidad Libre de Bruselas). Lector en la Escuela Superior de Bruselas. Correo electrónico: e.vandenstorme@gmail.com.

mado Carlos V en Bélgica), apodada *la Loca*, se casó con apenas dieciséis años, el 20 de octubre de 1496, con Felipe *el Hermoso* (de Borgoña, nacido en Brujas) en la iglesia de San Gummarus, de Lier (entre Amberes y Bruselas). Más de quince mil soldados acompañaron a Juana de España, dado que su madre, Isabel *la Católica*, pretendía mostrar el poder de la corona castellana a los borgoñones. El interés por esta inmensa procesión de bodas fue tan desorbitado que el puente sobre el río Nete, que atraviesa la ciudad de Lier, no pudo soportar la afluencia de tanta gente y se derrumbó<sup>1</sup>.

La dominación española de los antiguos Países Bajos dejó una huella indeleble en la religiosidad popular de la región. Fue durante la soberanía hispana cuando el norte de los Países Bajos se desgajó convirtiéndose en la denominada *República de las Siete Provincias* (1588). Sin duda, en ello influyó la reforma protestante, puesto que en las Siete Provincias caló el mensaje calvinista, mientras que Flandes (al sur) continuó bajo la égida de Roma. Hoy en día, en Bélgica, las procesiones siguen siendo populares. En cambio, en Holanda (o Países Bajos septentrionales) estas clases de comitivas fueron suprimidas desde hace mucho tiempo.

Algunas de las mejores muestras del patrimonio inmaterial de Bélgica se han nutrido de estos desfiles o procesiones. Así, el Carnaval de Binche (2008), la Procesión de la Santa Sangre de Brujas (2009) y el *Ommegang* o Desfile Procesional Histórico de Bruselas (2019) han sido incluidos en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial por la Unesco. Asimismo, debe hacerse constar que, hace poco, el Carnaval de Aalst se eliminó de esta lista debido a que en una cabalgata de 2019 figuraron grupos de judíos representados de modo caricaturesco. Al considerar la Unesco esta clase de exhibiciones como discriminatorias y racistas, la institución decidió excluir el citado Carnaval de Aalst de su relación protegida.

## 2. BREVE APUNTES DE LOS *OMMEGANGEN* O PROCESIONES DE LOS ANTIGUOS PAÍSES BAJOS

Leyendas y procesiones han coexistido en toda Europa desde la Edad Media<sup>2</sup>. En Flandes, por ejemplo, se conservan numerosas historias de obleas sangrantes provenientes de los debates tardomedievales acerca de la transustanciación. La célebre Procesión de la Santa Sangre de Brujas (que a veces ha con-

<sup>1</sup> Las fotografías que acompañan el presente trabajo han sido realizadas por Denis Noë.

<sup>2</sup> ROELANTS, Nienke. *Processies: de Vlaamse processiecultuur: een beknopte geschiedenis in typologie: Heiligen en tradities in Vlaanderen*. Redactie Hans Geybels. Antwerpen: Davidsfonds, 2017, pp. 142-160.

gregado hasta sesenta mil espectadores) es una derivación evidente de estas discusiones teológicas. La autoridad eclesiástica halló con frecuencia impedimentos en el desarrollo de estas procesiones. No en vano, estos cortejos solían convertirse en meros entretenimientos populares y desembocaban en bulliciosas algarabías. En lengua flamenca se mantiene aún la expresión *procesión borracha* que demuestra este tipo de habituales derivaciones lúdicas. Normalmente, las procesiones eran seguidas por una feria. Además, desde finales de la Edad Media, se documenta la presencia de espectáculos folclóricos en las procesiones: con representaciones teatrales, coreográficas, gigantes, monstruos... En Flandes y Valonia (Países Bajos meridionales) puede establecerse una división entre los desfiles más devotos o procesiones y los cortejos o cabalgatas más lúdicos.

En cuanto a los orígenes de esta clase de procesiones, debe recordarse que durante el reinado de Felipe II (iniciado en 1527), la religiosidad en Flandes se hallaba bajo el control de las autoridades españolas. En aquella época, las imágenes de vírgenes y santos comenzaron a vestirse con trajes de telas preciosas. Asimismo, durante la Semana Santa, fueron militares españoles los organizadores de las procesiones de penitencia en las que algunos de sus participantes se flagelaban. En 1549, los vecinos de Bruselas contemplaron a ciento cincuenta españoles e italianos azotándose con cuerdas rematadas en estrellas de plata. Posteriormente, en 1572, se documenta otra procesión similar en Ypres. Finalmente, en 1586, los frailes capuchinos (con el apoyo de la Compañía de Jesús) organizaron una procesión de flagelación en Amberes.

Desde mediados del siglo XVI, las sublevaciones promovidas por los calvinistas terminaron por desgajar el norte de los Países Bajos de la corona española. En un panorama regido por numerosos conflictos religiosos, tras la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648) esta zona pasó a convertirse en la República de las Siete Provincias. Los protestantes eran considerados como herejes y la Inquisición era estricta. A menudo, los calvinistas y luteranos fueron condenados a la hoguera. La prohibición de libertad religiosa causó grandes tensiones en los Países Bajos. En Brabante, Flandes y Holanda, la iconoclasia destruyó imágenes de santos en numerosas iglesias. Finalmente, se produjo una separación en los Países Bajos. Lo que hoy es Holanda se convirtió en protestante; Flandes y, después, también Bélgica se mantuvieron en la fe católica. Así, las procesiones prosperaron en Flandes, pero no en los Países Bajos septentrionales; en realidad, se prohibieron y su proscripción se introdujo en la constitución holandesa (1848). A lo largo de estos conflictos de los siglos XVI y XVII, muchos flamencos huyeron al norte y las hasta entonces ciudades flamencas (v. gr., Amberes, Gante y Malinas) se despoblaron. Este éxodo de flamencos contribuyó a desarrollar la denominada *Edad de Oro de Holanda*.

Los problemas religiosos de los Países Bajos eran visibles en España y en las islas Canarias<sup>3</sup>, y tuvieron un impacto en el intercambio comercial. Desde el norte se suministraban textiles y granos al archipiélago canario, mientras que las islas exportaban azúcar a Amberes y Brujas. En ocasiones, los mercaderes de los Países Bajos fingían ser católicos, aunque no siempre les funcionara la estrategia. En 1557, por ejemplo, la Inquisición quemó en Las Palmas de Gran Canaria la estatua de Cornelis van Dijck, un protestante convencido que propagaba en lo posible su fe y ridiculizaba cuanto podía la de los habitantes de la isla de La Palma<sup>4</sup>. Otros muchos flamencos u holandeses fueron también perseguidos por la Inquisición.

Más tarde (entrado el siglo XVIII), en los Países Bajos meridionales, bajo la autoridad imperial austriaca de José II (1741-1790), las procesiones barrocas se vieron presionadas y sus organizadores obligados a realizar sólo dos salidas al año por parroquia. En el siglo XIX, cabe recordar que, primero, Francia y, luego, los Países Bajos gobernaron el territorio de la actual Bélgica. Ello conllevó una indudable coerción sobre la fe católica, aunque las procesiones y peregrinaciones fueron recuperadas por el control eclesiástico. Cuando Bélgica finalmente se independizó en 1830, hubo una larga tensión entre clérigos y liberales. Las peregrinaciones, procesiones y servicios públicos de oración se utilizan ahora contra los anticlericales. Así las cosas, durante el siglo XX la cultura procesional continuó en Flandes, siendo suprimida únicamente durante la Primera Guerra Mundial y limitada durante la Segunda.

Desde 1960, la secularización general de la sociedad condujo a recluir la religión a un asunto privado, disminuyendo drásticamente la asistencia a actos públicos litúrgicos. Hoy en día, poco más de la mitad de los belgas se califica como católica; sin embargo, los lugares de peregrinación siguen atrayendo a numerosas personas. En 2018, por ejemplo, la población belga consumió más de un millón y medio de velas y los santuarios continúan siendo muy populares<sup>5</sup>. Complementariamente, se mantienen con todo vigor las históricas *ommegangen* y procesiones.

---

<sup>3</sup> STORME, Erik van den. *De Canarische eilanden: een onfortuinlijke geschiedenis en de lotgevallen van Flamencos en Holandeses*. [S. l.]: Bravenewbooks, 2018.

<sup>4</sup> THOMAS, Werner. «Contrabandistas flamencos en Canarias, 1593-1597». En: *IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990)*. Francisco Morales Padrón (coord.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, Servicio Insular de Cultura, 1993, v. II, pp. 55-92.

<sup>5</sup> CONFERENCIA EPISCOPAL DE BÉLGICA. *Iglesia en transición* (segundo informe anual).



### 3. EL OMMEGANG DE BRUSELAS

#### 3.1. *Perspectiva histórica*

En 1549, la ciudad de Bruselas organizó un *Ommegang* para un invitado excepcional<sup>6</sup>. En esa ocasión, el emperador Carlos I presentó a su hijo y futuro rey español Felipe II a los Países Bajos de Borgoña, territorios de su futura soberanía. No conocía esa región, ya que había sido criado en España. La familia ocupó su lugar en la sala situada encima del portal de entrada del Ayuntamiento de Bruselas, una perla del gótico brabantino. También estuvieron presentes las hermanas de Felipe, Leonor de Austria, reina de Francia, y María de Hungría, gobernadora de los Países Bajos.

Los borgoñones llegaron al poder en los Países Bajos, especialmente a través de los matrimonios. Carlos I (1500-1558) se convirtió en el duque de Borgoña más famoso, puesto que gobernó un imperio mundial «donde nunca se ponía el Sol». A partir de un mosaico de ducados o condados bastante autónomos, los duques de Borgoña forjaron un principado (1385-1477). En términos generales, coincidía con la actual Bélgica y los Países Bajos. Carlos I hizo de Bruselas su residencia principal. Pasó allí tres veces más que en Valladolid o Augsburgo y diez veces más que en Gante.

#### 3.2. *El origen del Ommegang: la procesión de los ballesteros*

Sin embargo, los orígenes de los *ommegangen* se remontan mucho más atrás en el tiempo<sup>7</sup>. Se decía que la procesión ya había salido por primera vez en 1356. Para entonces se conocía como *desfile de Los Ballesteros*. Bajo los duques de Borgoña, los lazos entre las ciudades y el monarca se fortalecieron. Por tanto, el Ayuntamiento de Bruselas comenzó a disponer de mayores competencias y, desde 1412, los ballesteros tuvieron que llevar uniforme. Por su parte, los sastres se ocupaban de vestir a los duques de Brabante. En ese mismo año de 1412, el consistorio bruselense fijó el número de tiradores en sesenta. Los ballesteros eran unos soldados de élite y su poder era temido en las ciudades. Una ballesta era un arma formidable; ya el Segundo Concilio de Letrán (1139) había prohibido a los cristianos usarla contra otros cristianos. Aparte de los tiradores, a estos embrionarios *ommegangen* se unieron otros grupos pertenecientes a las clases urbanas; proba-

<sup>6</sup> El capítulo de perspectiva histórica se basa en la monografía: JACOBS, Roel. *L'Ommegang: procession, cortège ou spectacle?*. Bruxelles: Musée de la Ville de Bruxelles, 2013.

<sup>7</sup> GEYBELS, Zie ook Hans (red). *Heiligen en tradities in Vlaanderen: Theo Aerts, Schuttersgilden: Tradities binnen de (be)schuttersgilden*. [S. l.]: Davidsfonds, 2017, pp. 205-229.

blemente, a estos últimos se deban las obras de teatro que también comenzaron a representarse.

La génesis del *Ommegang* de Bruselas se basa en una leyenda. En 1484, una mujer piadosa robó una imagen de una iglesia en Amberes y, con el permiso de las autoridades de la ciudad, la llevó a Bruselas en barco. El ayuntamiento de Bruselas y los ballesteros condujeron la talla en procesión a la capilla de Nuestra Señora del Sablon, construida por los ballesteros. Alrededor de esa imagen surgió una intensa devoción. La leyenda mezcla la realidad histórica y la política dado que, más bien, se trató de una lucha por el poder entre Bruselas y Amberes, dos ciudades internacionales y ricas.

### 3.3. *La procesión de ballesteros se convierte en el Ommegang de Bruselas*

El término *ommegang* se compone de *omme* ('alrededor') y *gang* ('caminar'). El vocablo se refiere al clero que salía en procesión a lo largo de la demarcación parroquial con reliquias y otros objetos eclesiásticos. A partir del siglo XV, nuevos gremios de tiradores se agregaron al cortejo. Al igual lo hicieron el Ayuntamiento de Bruselas, la mayoría de las familias patricias, los colegios universitarios, así como otros gremios. Le siguió la incorporación de gigantes, monstruos con estructura de mimbre y diversos carros o carrozas. La procesión de Sablon alcanzó el clímax de la vida social de Bruselas. Ya no se hablaba del *Ommegang de Nuestra Señora*, sino del *Ommegang de Bruselas*. El día de *Ommegang* se convirtió en la fiesta oficial de la ciudad y en el comienzo de la feria anual. En el curso del siglo XV, el *Ommegang* evolucionó de una procesión ordinaria a un «evento social integral». Una atracción especial de aquellos fastos se centró en las competiciones de *tiro de loros* (a un pájaro de madera colocado en un mástil) organizadas por los gremios de tiradores. Todos los príncipes y gobernadores que visitaron Bruselas en el siglo XV participaron en la misma, publicitándose su triunfo. Finalmente, una ordenanza de 1448 representó el árbol genealógico vivo de los duques: la genealogía explicaba la relación desde Carlomagno a Carlos I de Borgoña —llamado *el Audaz* o *Temerario*— hasta Carlos I de España.

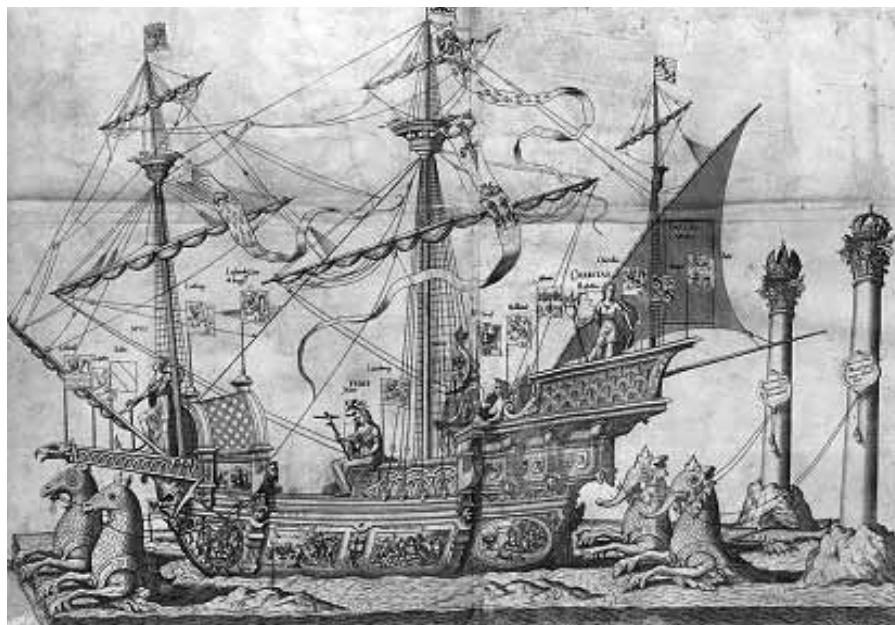
### 3.4. *En el siglo XVI: la política deja huella en el desfile*

En su primera visita a los Países Bajos, un gran séquito acompañó a Felipe II. El cronista y poeta español Juan Cristóbal Calvete de Estrella (ca. 1520-1593) también estuvo presente. Escribió una relación de la gira. Dio una descripción muy precisa del *Ommegang*, el acto más destacado de la estancia de Felipe en Bruselas. Su informe fue una de las fuentes más importantes para

la reconstrucción del *Ommegang* de 1930. El texto de Calvete de Estrella registra a los gremios de artilleros, los jinetes vestidos como los duques de Brabante, los gremios de artesanos, gigantes, monstruos y carrozas. Calvete notó, además, un espectáculo curiosísimo: un niño vestido de oso sentado en una carroza tocando un órgano; los tubos del instrumento habían sido reemplazados por gatos vivos, con sus colas pegadas al teclado y así los gatos torturados proporcionaron la música.

### 3.5. *La simbología del poder de Carlos I*

El 21 de septiembre de 1558, Carlos I murió en España y Bruselas organizó una fastuosa conmemoración. Con este propósito se construyó una carroza con un gran velero de tres palos llamado *Victoria*. Cristóbal Plantino (ca. 1520-1589), el influyente impresor, establecido en Amberes desde 1549, publicó un grabado de este velero de tres palos en 1559 que expresaba la fama de Carlos I en todas sus formas. Más tarde, el *Victoria* apareció a menudo en el *Ommegang* como símbolo del poder real.



Barco alegórico que salió a la calle en la cabalgata organizada con motivo de los funerales de Carlos V/I en Bruselas, 29 de diciembre de 1558, Real Biblioteca de Bruselas

### 3.6. *El siglo XVII: el poder principesco reemplaza el poder de las élites urbanas*

No todos los *ommegangen* fueron un espectáculo grandioso. Esta circunstancia se relacionaba con la situación política imperante y también con el hecho de si los gremios de tiradores y los nobles tenían o no permiso para salir armados en el *Ommegang*. Cuando los archiduques Alberto VII de Austria (1559-1621) e Isabel Clara Eugenia llegaron al poder en 1599, todo indicaba que Madrid tomaría el poder después de la muerte de Alberto de Austria, que tenía una salud inestable. Los jesuitas elaboraron una procesión completamente nueva para elogiar a la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II. El pintor de la corte Denijs van Alsloot (1570-1628) facturó ocho pinturas antes y después del concurso de tiro de Isabel. Las pinturas fueron un regalo para el hermano de Isabel, el rey Felipe III de España. Con estas pinturas, Isabel trató de legitimar su estatus de gobernadora de los Países Bajos. Los jesuitas usaron carrozas para glorificar las cualidades militares y morales de la archiduquesa. El culto a la Virgen María y la focalización de las élites urbanas recibieron menos atención. Las pinturas simbolizan la alianza entre la corte y las élites urbanas. A la generosidad de la duquesa también se le dio un lugar, porque ella permitió la tala de bosques a los muchos pobres de la época. En la parte inferior de una pintura hay seis campesinos embriagados que ilustran la desaprobación de las élites por el duro mundo de los campesinos.

Los jesuitas tomaron la iniciativa en la Contrarreforma y querían exterminar completamente el calvinismo en nuestras regiones. En sus excelentes universidades entrenaron a jóvenes para convertirse en católicos ardientes. Cuando el ejército de Alexander Farnese, duque de Parma, provocó la caída de Amberes (1585), la mitad de la población flamenca y brabantina huyó a los Países Bajos. Ayudaron a crear lo que luego se llamó la *Edad de Oro*. Flandes seguía siendo español, católico y despreciado. Holanda calvinista, independiente y próspera.

En 1695, Bruselas luchó por recuperarse de un bombardeo francés de tres días por los ejércitos de Louis XIV. Gran parte de Bruselas se incendió.

Un año después de ese desastre, Maximiliano de Baviera (1662-1726), gobernador de los Países Bajos españoles, ganó el tiro al blanco. Donó un traje azul bávaro a los tiradores de arcabuces y su protector, San Cristóbal. Manneken Pis, hasta hoy el signo turístico de Bruselas, también recibió uno.

El 21 de julio de 1696, los jesuitas elaboraron la procesión en tres partes: la paz restaurada, los príncipes como ganadores del tiro al blanco y, finalmente, la corte de Carlos II, rey de España.

### 3.7. *El siglo XVIII: la decadencia*

El *Ommegang* languideció a la sombra de la procesión del Sacramento del Milagro, y también fue relegado por el desfile de gigantes y otros asuntos de mero entretenimiento. El último *Ommegang* fue fechado en 1785 en el 200º aniversario de la reintroducción del culto católico. Los jesuitas ya no participaron porque su orden había sido abolida en el sur de los Países Bajos por el papa Clemente XIV desde 1773. A su vez, dos edictos del emperador austriaco José II prohibieron las ferias, erecciones de iglesias, peregrinaciones, aniversarios y casi todas las procesiones. La revolución de Brabante, un levantamiento del sur de los Países Bajos contra José II, y luego las ocupaciones francesas significaron el fin del *Ommegang*.

### 3.8. *Los siglos XIX y XX: para la gloria de la nación y el renacimiento del Ommegang*

La de 1870 fue una década de apogeo en los desfiles procesionales históricos de Bélgica, convertido en país independiente en 1830. Los gremios de la milicia, por ejemplo, reaparecieron, pero ya no como grupos privilegiados como en el Antiguo Régimen; ahora, en cambio, lo harían como asociaciones festivas centradas en el deporte, el folclore y la cultura. Por su parte, las figuras de los gigantes sobrevivieron a la revolución francesa.

A principios de 1928, el capellán Desmet reunió a la totalidad de los grupos tradicionales en un proyecto histórico. Así, Albert Marinus, director de historia y folclore de la provincia de Brabante, logró, en 1930, revivir el *Ommegang*. La reconstrucción se basó en la crónica de Calvete de Estrella, en las pinturas de Van Alsloot y en un grabado de Jacques Callot (1592-1635). Albert Marinus propuso una procesión en siete partes en cuyo último tramo se representaría la leyenda de Nuestra Señora del Sablon. De esta forma evitó tener que cerrar con una procesión auténtica y garantizó la neutralidad cívica del evento, una cuestión a tener en cuenta puesto que, desde finales del siglo XIX, Bélgica había estado involucrada en una dura y larga lucha escolar dado que los políticos católicos y la Iglesia habían reaccionado al establecimiento de escuelas laicas u oficiales. Hasta entonces, la educación católica disfrutaba de una posición de monopolio. Finalmente, el 15 de junio de 1930, unos dos mil quinientos figurantes participaron en una comitiva histórica de casi dos kilómetros y medio de extensión cuyo costo se ha calculado en unos dos millones de euros de hoy en día.

### 3.9. *El Ommegang en la actualidad*

A principios de julio, el *Ommegang* se pone en escena<sup>8</sup>. A lo largo de dos noches, el centro de Bruselas acoge a más de mil doscientos participantes originarios de la propia capital belga, de Flandes y de Valonia (las tres regiones autónomas del Reino de Bélgica). El desfile-procesión cuenta con no menos de cuarenta y siete grupos, trescientas banderas, cinco agrupaciones musicales con instrumentos antiguos, cuarenta y ocho caballos de la policía federal, veinte gigantes y animales fabulosos, incluidos un San Miguel (patrón de Bruselas) y el dragón de San Jorge, que hacen del evento un espectáculo increíble<sup>9</sup>. Como se acostumbraba, el desfile comienza a las 19:00 horas en el Gran Sablon con una competición entre los dos gremios de ballesteros y armas de época. A las 20:00 horas, el emperador Carlos I abandona su antiguo palacio de la Corte en Coudenburg, saluda a la efigie de Nuestra Señora del Sable y, a continuación, los gremios de ballesteros, arqueros y arcabuces conducen la talla alrededor de su iglesia. La caballería imperial y numerosos grupos forman una gran comitiva en las calles de Bruselas, a la que se unen los ballesteros con la escultura de Nuestra Señora. Al igual que hace cinco siglos, el *Ommegang* transcurre entre el Sablon hasta la impresionante Grand Place de Bruselas, en un itinerario de dos kilómetros.

Alrededor de las 21:00 horas, la corte del emperador Carlos I y las autoridades de la ciudad se sientan en la tribuna de la Grand Place de Bruselas. En la medida de lo posible, los invitados son descendientes de los nobles y patricios de la época. Así, el marqués Olivier de Trazegnies ha interpretado durante mucho tiempo a su lejano antepasado Carlos V. Los miembros del Colegio de Alcaldes y Concejales de la ciudad de Bruselas también son invitados. Más de tres mil espectadores siguen la llegada del desfile, que evoca el Renacimiento: *vlaggenzwaaiers* ('ondeadores de banderas'), filas de equinos, zancudos, músicos, gigantes, bailarines y *gilles* (personajes carnavalescos de Binche que lucen grandes sombreros adornados con plumas de aves-truz), carrozas y otras figuras folclóricas belgas.

El grupo ecuestre está ornado con gualdrapas históricas y revive los juegos de la corte imperial. Todos los jinetes son miembros de la policía federal belga. Las carrozas retratan eventos religiosos e históricos. También el *Ommegang* es heredero de las figuras de gigantes de la ciudad de Bruselas. Co-

<sup>8</sup> Una excepción ha sido en 2020, debido a la crisis del coronavirus.

<sup>9</sup> *L'Ommegang de Bruxelles, cortège historique et fête populaire annuels = Ommegang van Brussel, een jaarlijkse historische processie en populair festival*. Be. Brussels [Informe para la inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Unesco], diciembre de 2019.



Varias escenas del *Ommegang*

losos y animales fabulosos participan en la comitiva, incluidos un Ros Beiaard, un San Miguel y un Dragón. *Ros Beiaard* (caballo festivo) es otro desfile histórico que se celebra en Dendermonde (ciudad localizada entre Amberes y Gante) y que tiene aproximadamente la misma antigüedad que el de Bruselas; Bayard es un caballo legendario con los cuatro hijos de Aymón. El arcángel San Miguel es el patrón de Bruselas. Su imagen se localiza en docenas de lugares públicos y desde el siglo XIII figura en el sello de la ciudad. Por ejemplo, una estatua dorada de San Miguel luchando contra el dragón, de casi cinco metros de altura, se integra en la torre del Ayuntamiento de Bruselas<sup>10</sup>. Las personas con zancos, que caminan por las calles de Bruselas, son una atracción especial. No en vano, andar con zancos constituyó un método para moverse en llanuras inundadas de pantanos, que una vez cubrieron las tierras bajas. Además, el nombre original de Bruselas era *Broekzele* y *broek* significa ‘pantano’ o ‘una región con muchos brezales húmedos’. Los suelos pantanosos de los Países Bajos resultaban fatales para muchos ejércitos hostiles.

La celebración finaliza con un gran festival folclórico breugeliano en el que se incluyen bailes, música tradicional y cerveza espumosa. Tal fiesta debe su nombre al famoso pintor brabantino basan Pieter Breugel (nacido a mediados del siglo XVI) y se refiere a su lienzo *La boda campesina* (Museo de Historia del Arte de Viena).

Es importante subrayar que el mantenimiento y la confección de los trajes y accesorios constituyen un arte en sí mismos. Durante todo el año, un equipo de sastres trabaja en el vestuario de los figurantes y se complementa con varios talleres dirigidos a aprendices. Conviene destacar que las túnicas (de la corte imperial) se decoran con bordados, perlas y terciopelo. Para ello se combinan técnicas antiguas y contemporáneas. Téngase en cuenta que, en el siglo XVI, la industria de la tela en los Países Bajos era de renombre internacional. Los casi dos mil quinientos trajes que posee el *Ommegang* están elaborados principalmente basándose en grabados y dibujos antiguos.

El desfile también posee más de veinte gigantes y criaturas míticas. Sus estructuras requieren un cuidado especial. Los portadores de gigantes provienen de Ath y comparten sus conocimientos para mantener ese patrimonio excepcional. No en vano, cabe recordar que los gigantes y los animales fantásticos de nueve ciudades de Bélgica y Francia fueron registrados en 2008 por la Unesco en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*.

---

<sup>10</sup> PETIT, Jean-Luc. *Sint-Michiël: de Brusselaar*. Brussel: Museum van de Stad Brussel, 2008.



El *Ommegang* depende principalmente de voluntarios. La asociación Ommegang Oppidi Bruxellensis ha estado a cargo de la organización desde 1928. Aparte, los dos gremios de ballesteros juegan un papel colaborativo: el Gran Gremio Real de Ballesteros y el Noble Gremio de Ballesteros de Nuestra Señora en el Sablon. Localizados en el centro histórico de Bruselas, organizan torneos y competiciones regularmente.

Los abanderados Alkuone y los bailadores sobre zancos entrenan y practican durante todo el año. También celebran demostraciones continuamente en el interior de Bélgica, así como en otros países.

La caballería es privativa de la policía federal, responsable de mantener el orden, y sigue un entrenamiento específico para demostrar sus habilidades de conducción durante el *Ommegang*.

El teatro de marionetas de Toone también es habitual en el *Ommegang*<sup>11</sup>. Los muñecos datan de la época de Felipe II de España. El rey español era, en general, odiado por la población, por lo que ordenó clausurar los teatros para evitar críticas. Por este motivo, la sociedad bruselense reemplazó a actores con títeres en teatros clandestinos. Luego, a principios del siglo XIX, los teatros de marionetas se instalaron en vecindarios de clase trabajadora, entre gente que no tenía dinero para acudir a la ópera o al Teatro Real. Las piezas que interpretan se basan en grandes clásicos del drama y la comedia. El teatro se encuentra muy próximo al Grand Place de Bruselas.

La Asociación Meyboom (‘árbol de mayo’) participa también en el desfile. La *plantación del meyboom* (‘árbol de mayo’ o ‘árbol de la alegría’) es una tradición medieval más antigua que la *Ommegang*. Ya en 1143, las leyendas la mencionan y, en 1213, Bruselas celebró la victoria sobre la ciudad de Lovaina con este ritual festivo. Lovaina es conocida internacionalmente por su universidad, fundada por una bula papal en 1425.

Finalmente, los gremios, con sus estandartes, también entran en la proce-sión. En el siglo XV disponían de su sala de sesiones en el gran mercado e incluso entonces participaron en el *Ommegang*.

Hasta hoy, el *Ommegang* se ha inspirado en la versión de 1930, pero se ha adaptado a los eventos sociales actuales. Figuras de los círculos sociales, económicos y políticos, así como la policía de Bruselas, se unen a un desfile festivo. Bruselas revive su historia y al mismo tiempo mira hacia su futuro como la capital de Europa. El *Ommegang* quiere conectar a las personas hoy y trae un mensaje de paz.

---

<sup>11</sup> Véase el sitio web: <http://www.toone.be/?lang=es>.

## LITURGIA Y ESCENA EN LA «FESTA» O «MISTERI D'ELX»

### LITURGY AND PERFORMANCE AT THE «FEAST» OR «MISTERI D'ELX»

JOAN CASTAÑO GARCÍA\*

#### RESUMEN

Descripción del Misterio de Elche según las pautas de la representación medieval, en cuya puesta en escena predominaban los aspectos culturales o litúrgicos frente a los puramente dramáticos. A pesar de algunas innovaciones introducidas en las últimas décadas, el Misterio mantiene una interpretación escénica alejada de la teatralidad moderna.

*Palabras clave:* Misterio de Elche; Fiesta de Elche; liturgia medieval; autos marianos; Elche.

#### ABSTRACT

This is a description of the Elche's Mystery according to the guidelines of medieval representations where cultural or liturgical aspects predominated over purely dramatic ones. In spite of some innovations introduced in the last decades, the Mystery remains a representational performance far from modern theatricality.

*Key words:* Elche's Mystery; medieval liturgy; Marian Sacramental Form; Elche.

#### 1. ORIGEN LITÚRGICO DEL MISTERI D'ELX

Es sabido que la *Festa* o *Misteri d'Elx*, drama asuncionista de raíces medievales, que se ha mantenido vivo durante más de quinientos años en la iglesia de Santa María de Elche, tiene un origen litúrgico y que, por tanto, en sus inicios, todos sus intérpretes eran eclesiásticos<sup>1</sup>. A su vez, los personajes femeninos de la obra eran cantados por niños del coro o acólitos, dada la simi-

\* Archivero del Patronato del Misteri d'Elx. Carrer Major de la Vila, n. 27. 03202 Elche (Alicante). Correo electrónico: castanyoj@gmail.com.

<sup>1</sup> Una primera versión del presente texto fue leída en el Curso de Verano «Descubriendo el Misteri d'Elx. v. El hecho religioso en la Festa», organizado por la Cátedra Misteri d'Elx de la Universidad Miguel Hernández de Elche (3 de agosto de 2019). Las fotografías que acompañan el presente trabajo han sido realizadas por Sixto Marco Lozano.

litud de su timbre de voz. Es decir, que todas las personas que participaban en la puesta en escena del drama sacro estaban relacionadas con el culto, con la liturgia, y su gestualidad escénica estaba claramente marcada por la que se empleaba en las ceremonias litúrgicas. Gestos solemnes, hieráticos, pautados, que tienen un significado espiritual y simbólico —de veneración, de oración, de humillación...—, gestos muy alejados del realismo teatral profano. También el ambiente de la representación era claramente litúrgico, de manera que en el mismo tablado, hasta las primeras décadas del siglo XX, se veían sillones ocupados por los sacerdotes del templo, asistían también sacristanes y acólitos, etc., personajes ajenos a la obra, que participaban en los movimientos escénicos en determinados momentos<sup>2</sup>.

Toda la documentación histórica del *Misteri d'Elx* referida a sus intérpretes nos habla siempre de *cantores*, nunca de *actores*, y éstos eran buscados siempre por su buena voz, nunca por su faceta teatral, que prácticamente no existía. De hecho, el único director de la obra era su maestro de Capilla. No existió ningún responsable escénico hasta el año 1932, en que se incorporó un maestro de Ceremonias, situado cerca del tablado, para recordar a los cantores los movimientos y gestos que debían hacer en cada momento, pero muy lejos de una dirección teatral como la entendemos actualmente.

A partir de la Desamortización de 1835, la capilla profesional de música de Santa María, que era sufragada simultáneamente por la parroquia y por el ayuntamiento de la ciudad, fue eliminada y se incorporaron a la obra cantores laicos. Esta cuestión es importante, porque a partir del siglo XIX se produce uno de los puntos de inflexión del *Misteri*: los cantores aficionados de la ciudad comenzaron a participar sustituyendo a los profesionales de la Capilla e imitando la forma de cantar de los cantores eclesiásticos y también su forma de gesticular. Esta interpretación se irá transmitiendo de unos cantores a otros de forma práctica. Hasta hace pocos años, cuando un cantor salía por primera vez en la *Festa*, como única orientación escénica, otro cantor más veterano le decía: «En el tablado, tú haz lo mismo que yo haga».

Dentro de esta sustitución de los cantores eclesiásticos, sabemos que se respetaron algunos papeles concretos. De hecho, hasta 1931, quien interpretaba al apóstol San Juan seguía siendo eclesiástico, concretamente el benefi-

<sup>2</sup> Las observaciones litúrgicas del presente trabajo están basadas en los estudios de: LLOBREGAT CONESA, Enric A. «El cerimonial litúrgic fon gestual de la representació de la Festa d'Elx». *L'Arrel*, 4 (1983), pp. 41-57; RODRÍGUEZ MACIÀ, Manuel. «El Misteri d'Elx, una mirada des de la litúrgia: alguns elements litúrgics en el soterrar de la Mare de Déu». En: *La Festa i Elx (actas del Seminari del Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx de 2002)*. Elche: Institut Municipal de Cultura d'Elx, 2004, pp. 291-301; AMORÓS SÁNCHEZ, Antonio. *La Festa: una mirada interior*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2017 (2ª ed.).

ciado de la catedral de Cádiz, Juan Bautista Javaloyes, hermano del maestro de Capilla Alfredo Javaloyes, que, al retirarse, ocupó el cargo del primer maestro de Ceremonias conocido y en su papel de San Juan fue ya sustituido por un cantor laico. Pero en el elenco de cantores aún quedan tres eclesiásticos: el intérprete del papel del apóstol San Pedro, que debe officiar en el entierro de la Virgen, el Ángel Mayor del Araceli, que transporta en sus manos el alma de María, y el Padre Eterno, que representa al mismo Dios.

## 2. RESTOS DE VESTUARIO ECLESIAÍSTICO

De hecho, estos personajes eclesiásticos aún conservan elementos litúrgicos en su propio vestuario.

—*San Pedro*: en la primera parte o «Vespra», representada el 14 de agosto, aparece vestido «de apóstol», con túnica y manto, como los restantes, con unas sandalias de color rojo (el color del Papa) y portando en las manos las simbólicas llaves del cielo. Pero en la segunda parte o «Festa», del 15 de agosto, sustituye estas ropas por alba, estola, cíngulo y capa pluvial de color blanco. Hasta el año 1959 todos estos ornamentos eran propios de la parroquia de Santa María, es decir, que no eran un vestuario teatral, fingido, sino auténticos ornamentos litúrgicos usados también en otras ceremonias parroquiales. Dentro de la nueva visión del *Misteri* de los años 50 y 60 del siglo XX, que propició la renovación del vestuario, se encargó una capa pluvial de diseño paleocristiano a la Escuela Superior de Arte Sacro San Isidoro de León, que fue estrenada en 1959. En 1994, en una nueva reforma del vestuario de la *Festa*, mucho más agresiva que la anterior y que afectó ya a la totalidad de los trajes, se confeccionó una capa dorada para San Pedro, que no gustó demasiado, precisamente por su carácter excesivamente teatral y alejado de la liturgia, y en poco tiempo se volvió a la de 1959, que se sigue utilizando.

—*Ángel Mayor*: es el personaje situado en el centro del Araceli o coro de ángeles que baja desde el cielo para recoger el alma de la Virgen al final de la primera parte y, en la segunda, para devolverla al cuerpo depositado en la sepultura, al tiempo que cede su lugar en el aparato aéreo a la imagen de la Patrona de Elche, la Virgen de la Asunción. No ha tenido vestuario propio hasta la mencionada actuación de 1994. También utilizaba anteriormente un alba, cíngulo y estola propios de Santa María, incidiendo en las características especiales de este personaje que, en su origen, seguramente, representaba a Jesucristo. A partir de 1994 ya cuenta con vestiduras específicas: alba, cíngulo, estola y humeral, al tiempo que se le añadieron unos pantalones blancos para evitar que el aire jugara una mala pasada y, al salir del cielo, dejara las piernas del sacerdote a la vista.

—*Padre Eterno*: la gran altura a la que actúa la Coronación o Trinidad, el hecho de que sus personajes se vistan en las terrazas de la iglesia y que el Padre Eterno aparezca sentado en el centro del artefacto aéreo hacen que el alba, cíngulo y capa pluvial blanca que vestía originalmente se vieran reducidos a una túnica y a una capa muy ligera, que a partir de 1994 se han ornamentado más.

—*Ángeles de almohada*: otra reminiscencia de vestuario eclesiástico podemos verla en los ángeles de almohada, encargados de llevar y disponer éstas para que María se arrodele al inicio del drama. La banda cruzada que llevan sobre sus túnicas debe provenir, seguramente, de una estola diaconal, propia de los que deben servir, en este caso, a la Madre de Dios.

### 3. PRIMERA JORNADA O «VESPRO»

Según aporta el mencionado Enric A. Llobregat, la primera parte del *Misteri d'Elx*, conocida como la «Vespra», está relacionada con el canto de Completas. Sabemos que la oración diaria oficial de la Iglesia, la que se conoce como *liturgia de las horas*, se divide en siete momentos: laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas, y aún se añade una octava hora a medianoche, maitines. Estas horas, que los eclesiásticos tienen obligación de rezar diariamente, aún se celebran de manera comunitaria en los monasterios y, hasta la reforma litúrgica de los años 50 del siglo pasado, también se cantaban comunitariamente en las parroquias.

La consuetud de 1625 nos indica que «lo acte de la Vespra és lo següent: que, acabades vespres, ix la Maria ab les dos Maries i quatre o sis àngeles de l'ermita de Sant Sebastià, on està la capella de Nostra Senyora, i li acompanyen els dos elets, ab lo mestre de Capella, lo vicari foràneo, i dos capellans, ab sis o huit cavallers a l'església Major, ab los sons i trompetes i entra per la porta Major»<sup>3</sup>. Por tanto, el canto de las Vísperas de la Asunción siempre ha formado parte de la *Festa*. En 1960 se suprimieron estas vísperas dentro de las reformas litúrgicas previas al Concilio Vaticano II, pero en 1983 se volvieron a recuperar como parte integrante de la celebración y se cantan, como antiguamente, sobre el mismo tablado o «cadafal» antes de iniciarse las dos partes del *Misteri*.

<sup>3</sup> «El acto de la Víspera es el siguiente: que, acabadas vísperas, sale la María con las dos Marías y cuatro o seis ángeles de la ermita de San Sebastián donde está la capilla de Nuestra Señora, y le acompañan los dos electos, con el Maestro de Capilla, el vicario foráneo, y dos capellanes, con seis u ocho caballeros a la iglesia Mayor con los sones y trompetas, y entra por la puerta Mayor».

Sin embargo, el mismo Llobregat Conesa hace notar que para la festividad del día 15 de agosto, la consuetud nos indica que «acabades vespres, es diuen completes, van los capellans a revestir-se d'apòstols a dita ermita en la que aguarden les Maries i àngels, i tots junts va a l'església Major»<sup>4</sup>. Esta diferencia —«acabadas vísperas, se dicen completas»— le hace pensar que, como hemos dicho, la «Vespra», la primera parte, fuera un desarrollo paralitúrgico de la hora canónica de Completas. Asimismo, un momento y unos gestos concretos del canto de la *Salve Regina* que tienen lugar en esa primera parte de la obra también le llevan a la misma conclusión, como veremos seguidamente. El segundo acto, sin embargo, como también vamos a ver, está centrado en el ritual de exequias por tener lugar en él el entierro de la Virgen.

A lo largo de todo el *Misteri* los gestos que más abundan son los de saludo y veneración. «La María», el niño que representa a la Virgen, se arrodilla con doble genuflexión delante de los lugares de la Pasión de su Hijo (el Huerto de Getsemaní, el Monte Calvario y el Santo Sepulcro) y, en la cama del tablado, permanece de rodillas hasta el momento de su Dormición. El ángel, que descende desde el cielo de la cúpula de la iglesia en el interior de una nube, conocida popularmente como la *Mangrana*, para anunciar a María su cercana muerte, también hará dos genuflexiones ante ella antes de entregarle una palma celestial que ha de protegerla del Maligno.

Los apóstoles entran en la iglesia con gestos que la consuetud señala como de «haciendo admiraciones» para demostrar el desconcierto de quienes han estado trasladados, «passant viles i muntanyes, en menys temps d'un moment»<sup>5</sup>, desde sus lugares de predicación hasta la casa de María. También harán dos genuflexiones ante la Madre de Dios, antes y después de saludarla con un abrazo, en el caso de San Juan y San Pedro, o besando sus manos, los restantes apóstoles.

Los mismos discípulos se saludan entre ellos con un abrazo apostólico, aunque los textos históricos, como las consuetas y las libretas individuales de los cantores, indican que también hacían genuflexión ante San Juan y San Pedro. Y volverán a hacer genuflexión antes y después de besar los pies de la imagen de la Virgen de la Asunción al final de la «Vespra» y al principio de la «Festa». Y actuarán de igual manera María Salomé y María Jacobea y los ángeles del cortejo mariano.

<sup>4</sup> «Acabadas vísperas, se dicen completas, van los capellanes a revestirse de apóstoles a dicha ermita en la que aguardan las Marías y ángeles, y todos juntos van a la iglesia Mayor».

<sup>5</sup> «Pasando villas y montañas, en menos tiempo de un momento» es un fragmento del «Ternari», coro de tres apóstoles que se encuentran en una encrucijada de caminos antes de llegar a la casa de María.

Concretamente, la consuetud de 1625 utilitza expressions com la referida a San Juan: «fa una profunda humillatió agenollat davant de la Maria, la qual abraça Sant Joan»<sup>6</sup>. O «alçà's Sant Pere i abraça Sant Joan, humillant-se els dos»<sup>7</sup>. Los apóstoles, por su parte, «fan son acatament Sant Pere i després Sant Joan, abraçant-los fins agenollar-se ab un genoll»<sup>8</sup>.

En pocas ocasiones la consuetud se aparta de esta concepción litúrgica y va hacia una gestualidad más fingida, más teatral: es el caso de la «Judiada», que veremos después, pero también en San Juan cuando, después de haber recibido la palma de la María, dice que «apartat un poc, com a plorant, canta»<sup>9</sup>. O cuando los apóstoles depositan la imagen de la Virgen en el sepulcro «fent demostracions com qui plora»<sup>10</sup>.

Unos gestos que llaman la atención de los espectadores son los utilizados en el traspaso de la palma de un cantor a otro: del ángel de la *Mangrana* a María, de ésta a San Juan y, en la segunda parte, de San Pedro a San Juan. Tanto el personaje que entrega la palma como el que la recibe la pone en horizontal, la besa y la toca con su frente. La consuetud dice exactamente: «bessa la palma i possessa-la sobre lo cap i dona-la i la Maria la pren fent la mateixa cerimònia»<sup>11</sup>.

Llobregat no encuentra ningún precedente de este signo en la liturgia latina, aunque sí hace referencia a la costumbre de besar objetos bendecidos al ser entregados, así como la mano de quien los entrega, como es el caso de las palmas del Domingo de Ramos o de las candelas de la fiesta de la Candelaria. Pero besar y tocar con la cabeza solo indica haberlo visto en iglesias de Palestina, como signo de gran veneración al objeto traspasado, como sería el caso de los iconos. En otra ocasión, el historiador mercedario Joaquín Millán Rubio comentó que este gesto lo identificaba con una costumbre medieval de entrega y recepción de documentos reales que él había visto descrito, precisamente, besando el pergamino y tocándolo también con la frente.

Por otra parte, el mismo Llobregat Conesa manifiesta que quedó impresionado por el canto de la *Salve Regina* del *Misteri*, de manera que los após-

<sup>6</sup> «Hace una profunda humillación arrodillado delante de la María, la cual abraza a San Juan».

<sup>7</sup> «Se levanta San Pedro y abraza a San Juan, humillándose los dos».

<sup>8</sup> «Hacen su acatamiento a San Pedro y después a San Juan, abrazándolos hasta arrodillarse con una rodilla».

<sup>9</sup> «Apartado un poco, como llorando, canta».

<sup>10</sup> «Haciendo demostraciones como quien llora».

<sup>11</sup> «Besa la palma y la pone sobre la cabeza y la da y la María la toma haciendo la misma ceremonia».

toles, alrededor de la cama de María, van haciendo reverencias, según las voces del canto, en el momento de pronunciar las palabras «Advocata peccatorum» y «Consolatrix afflictorum». Precisamente, el canto de la hora de Completas en algunas comunidades, especialmente de dominicos, acababa con una pequeña procesión de los frailes en dos filas hacia el centro del coro de la iglesia para el canto de la *Salve Regina*, y también con inclinaciones y saludos de los religiosos.

En el caso de la *Festa*, los saludos son hacia María, precisamente, cuando se la aclama como abogada de los pecadores y como consuelo de los afligidos. Pero, en realidad, estas reverencias proceden solamente de los años 70 del siglo pasado, ya que hasta aquel momento los apóstoles hacían genuflexiones, también por voces, como se puede comprobar en un documental sobre el *Misteri d'Elx* realizado por la televisión alemana en 1966. El gesto se simplificó por comodidad de los cantores y también para mejorar la proyección de sus voces.

El momento de la muerte de María está también cargado de simbolismo litúrgico, aunque las variaciones de los años 50 del pasado siglo le hicieron perder parte de su significado. Ahora vemos cómo María, con un cirio en las manos —encendido disimuladamente por uno de los apóstoles—, interpreta su último canto, despidiéndose de los discípulos e indicándoles que entierren su cuerpo en el Valle de Josafat. Al acabar este canto, entrega el cirio a un apóstol, que lo apaga, y después, auxiliada por todos los discípulos que se levantan, se deja caer de espaldas sobre la cama y se realiza el cambio del niño que representaba a María por la imagen de la Virgen de la Asunción, patrona de Elche, en actitud yacente. Una vez colocada esta imagen y encendidos los cuatro cirios funerarios de la cama, se prenden también unas pequeñas candelas que sostienen los apóstoles y éstos, arrodillados, entonan: «Oh, cos sant glorificat / de la Verge Santa i pura. / Hui seràs tú sepultat / i reinaràs en l'altura»<sup>12</sup>. Al acabar el canto, se abre el cielo y descende el Araceli que recoge el alma de la Virgen.

Esta disposición escénica ha hecho pensar que el cirio que sostiene María en su último canto es símbolo de la vida y que, cuando ella muere, el cirio, como hemos visto en muchas películas, se apaga. Sin embargo, el análisis litúrgico de la escena nos dice que, en realidad, el cirio que le ofrecen a María es símbolo de la fe, es la luz de Cristo resucitado que debe acompañar siempre a los cristianos y que, por tanto, no debe apagarse.

Precisamente, en el bautizo de todo niño, el padrino enciende una vela del cirio pascual, que representa a Cristo resucitado, al tiempo que el celebrante

<sup>12</sup> «Oh, cuerpo santo glorificado / de la Virgen santa y pura. / Hoy serás tú sepultado / y reinarás en la altura».



dice: «Recibid la luz de Cristo». Esta luz debe acompañar al cristiano durante toda su vida iluminando su caminar y también debe estar presente en el momento de su muerte, en el momento de pasar de esta vida a la otra.

De hecho, en las exequias actuales, se enciende el cirio pascual junto al féretro del difunto al tiempo que el celebrante recita: «Junto al cuerpo de nuestro hermano encendemos, oh, Cristo Jesús, esta llama, símbolo de tu cuerpo glorioso y resucitado; que el resplandor de esta luz ilumine nuestras tinieblas y dé luz a nuestro camino de esperanza, hasta que lleguemos a ti, oh, Claridad eterna, que vives y reinas, inmortal y glorioso, por los siglos de los siglos».

Esta explicación concuerda completamente con el desarrollo que indica la consuetud de 1625: «Acabada esta cobla es gita la Maria i es queda morta, i donen-li un ciri blanc encés en les mans. Los apòstols s'alcen i ab brevetat i secret, acabada de cantar la cobla següent, aparten a la Maria del llit i posen a Nostra Senyora en ell i canten agenollats: Oh, cos sant [...] Mentres se canta lo sobre dit, obrís lo cel i comença a davallar lo Araceli ab quatre àngels i u en mig que venen per l'ànima de Nostra Senyora»<sup>13</sup>. Vemos, por tanto, que en realidad, el cirio se le daba al niño una vez acostado para figurar la muerte de María y parece que se mantenía en esta posición todo el tiempo en que se cantaba el «Oh, cos sant...». Después, aprovechando la distracción que producía la bajada del Araceli, se hacía el cambio del niño por la imagen de la Patrona. Ante esta imagen los apóstoles quedaban arrodillados hasta que el Araceli, después de recoger el alma de la Virgen, volvía a entrar en el cielo, «estant los apòstols agenollats amb ciris encesos en les mans»<sup>14</sup>.

#### 4. SEGUNDA JORNADA O «FESTA»

Se vuelve a iniciar la celebración de la segunda parte del *Misteri d'Elx* con las Vísperas de la Asunción. Ya hemos visto cómo la consuetud nos indica que después se cantaban también Completas, aunque actualmente no se efectúa.

Al entrar los apóstoles al tablado, «adoran a Nuestra Señora» besando sus pies con una genuflexión previa y posterior a dicho beso. Después de invitar a

<sup>13</sup> «Acabada esta copla se acuesta la María y queda muerta, y le dan un cirio blanco encendido en las manos. Los apóstoles se levantan y con brevedad y secreto, acabada de cantar la copla siguiente, apartan a la María de la cama y ponen a Nuestra Señora en ella y cantan arrodillados: «Oh, cuerpo santo [...]». Mientras se canta lo sobredicho, abren el cielo y comienza a bajar el Araceli con cuatro ángeles y uno en medio, que vienen a por el alma de Nuestra Señora.»

<sup>14</sup> «Estando los apóstoles arrodillados con cirios encendidos en las manos.»

las Marías y ángeles del cortejo al entierro de la Virgen, también los niños suben al tablado y «hacen humillación a Nuestra Señora» con los mismos gestos.

San Pedro entrega la palma, que ha estado toda la noche sobre la imagen de la Patrona, a San Juan con el encargo de que la lleve en el entierro, como señaló el ángel de la *Mangrana*. El paso de la palma, como objeto de gran veneración, se vuelve a hacer con el mismo ceremonial que hemos visto en la víspera: «Acabat de cantar Sant Pere esta cobla, besa la palma i possa-se-la sobre lo cap i la dona i Sant Joan la pren fent lo mateix»<sup>15</sup>.

La escena de la «Judiada», con la lucha entre los apóstoles y los judíos que quieren apoderarse del cuerpo de la Virgen, es la única que se aparta de la gestualidad litúrgica, como hemos dicho. Por una parte, dice la consuetud que<sup>16</sup>

entren los jueus de dos en dos fent visages i cerimònies com qui va descubrint una cosa no pensada; advertex-se que mentres canten dits jueus, Sant Pere i Sant Joan los van impedint no passen al cadafal on està Nostra Senyora, i en acabant tot lo que en lo andador canten, tira Sant Pere d'un coltell que porta ab sí i pelea a los jueus, i los jueus ab ell, i acabant dita brega o qüestió, tornen los coltells a son lloch i van tots al cadafal en seguida de Sant Pere i de Sant Joan i, agenollats i convertits, canten los dits jueus ab los braços alts i les mans fetes gafes.

Esta escena estuvo suprimida desde finales del siglo XVIII hasta 1924, en que se repuso, pero ya sin el uso de los mencionados cuchillos, sino con empujones simulados entre los cantores, como hoy vemos.

Después de manifestar, a petición de los apóstoles, su conversión y su fe en que María fue siempre virgen «antes y después de parir», piden el bautismo a San Pedro, quien, dice la consuetud: «pren la palma de Nostra Senyora i ab ella bateja als dits jueus fent cerimònia sobre los caps de aquells i de continent queden lliures d'aquella manquedat que'ls causà lo atreviment que varen tenir de voler prendre a Nostra Senyora, fent demostracions los jueus ab les mans estar sanes, menejant-les i mostrant-les a tots»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> «Acabado de cantar San Pedro esta copla, besa la palma y se la pone sobre la cabeza y la da y San Juan la toma haciendo lo mismo».

<sup>16</sup> «Entran los judíos de dos en dos haciendo visajes y ceremonias como quien va descubriendo una cosa no pensada; se advierte que mientras cantan dichos judíos, San Pedro y San Juan van a impedirles no pasen al *cadafal* donde está Nuestra Señora, y al acabar todo lo que en el andador cantan, echa mano San Pedro de un cuchillo que trae consigo y pelea con los judíos, y los judíos con él, y al acabar esta lucha o cuestión, devuelven los cuchillos a su lugar y van todos al *cadafal* tras San Pedro y San Juan y, arrodillados y convertidos, cantan dichos judíos con los brazos en alto y las manos gafas».

<sup>17</sup> «Toma la palma de Nuestra Señora y con ella bautiza a los dichos judíos haciendo ceremonia sobre las cabezas de aquellos e inmediatamente quedan libres de aquella man-

Este bautizo con la palma que vemos en la *Festa* sorprende porque carece del agua imprescindible en este sacramento y de la fórmula ritual de «Yo te bautizo en el nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo». Se han buscado algunas explicaciones al respecto. Por ejemplo, algunos autores recuerdan la aspersión de agua bendita con ramas vegetales, que todavía se practica en algunos lugares. Otros autores hacen referencia a bautizos multitudinarios, como los efectuados a los moriscos en el siglo XVI, utilizando agua de las acequias y palmas o ramas para que el agua llegara a todos los neófitos. Según estas versiones, tendríamos el instrumento de aspersión, pero no el agua necesaria.

Uno de los sermones de la Asunción de San Vicente Ferrer, el titulado «In die Assumptionis beate Marie», nos ofrece otra interpretación porque nos habla de dos acciones diferentes para este momento: en primer lugar, el bautizo de los judíos con agua y con el ritual cristiano habitual; y, después, la curación de los mismos —San Vicente indica que al intentar coger el cuerpo de María, los judíos se habían quedado ciegos y locos— tocándolos con la palma. Se desprende, por tanto, que la palma celestial tiene virtud sanadora. Es posible que también en los primeros tiempos del *Misteri d'Elx* tuvieran lugar estas dos acciones —bautizo y curación—, que después se refundieron en una sola, como consta ya en 1625 y como se ha mantenido hasta la actualidad.

La escena del entierro de la Virgen recrea una procesión de exequias con todos sus elementos litúrgicos: «prenen los apóstols a Nostra Senyora ab tota la solemnitat i reverència que poden ab lo palis, la creu i encenser i tots ab ciris encesos en les mans fan lo soterrar alrededor del cadafal»<sup>18</sup>.

La cruz, principal símbolo cristiano desde la época del emperador Constantino, era siempre la cruz parroquial de Santa María, la misma que identificaba la parroquia en todas las procesiones y ceremonias públicas. Sin embargo, en los años sesenta del pasado siglo se sustituyó por una cruz gótica donada por el Museo Marés de Barcelona, que es la que actualmente se utiliza con una evidente pérdida de un símbolo litúrgico por otro ajeno.

El uso del palio, como representación simbólica del centro del mundo, se ha reducido actualmente a las ceremonias del Santísimo Sacramento, aunque se permite en el caso de algunas imágenes de gran veneración y también con

---

quedad que les causó el atrevimiento que tuvieron de querer tomar a Nuestra Señora, haciendo demostraciones los judíos con las manos de estar sanas, moviéndolas y mostrándolas a todos».

<sup>18</sup> «Toman los apóstoles a Nuestra Señora con toda la solemnidad y reverencia posible, con el palio, la cruz e incensario y todos con cirios encendidos en las manos hacen el entierro alrededor del tablado».

algunas reliquias. Llobregat apunta la posibilidad de que la consueta se refiera, en realidad, a una especie de tela que cubría a los difuntos y que se utilizaba también para hacerles bajar a la tumba. En el caso de la *Festa*, se utiliza un palio de seis varas para la procesión del tablado, que es el mismo que se usa en las procesiones claustrales de la parroquia, las realizadas dentro de la iglesia, por su facilidad para adaptarse a los diferentes espacios interiores de ésta. Pero en la procesión de la calle siempre se utilizaba el palio grande de ocho varas, más apropiado para los espacios urbanos y que proporciona mayor solemnidad. Este palio, que también es llevado en la procesión del Corpus Christi, dejó de utilizarse en la del 15 de agosto a mitad de los años sesenta del siglo XX, seguramente por mayor comodidad y por influencia del Concilio Vaticano II, pero se ha recuperado hace unos pocos años.

El incienso está también presente en los entierros actuales, aunque es optativo. El cuerpo del difunto, como templo del Espíritu Santo, es perfumado con incienso antes de ser enterrado. En el caso del *Misteri d'Elx*, un judío porta el incensario en la procesión y antes de enterrar a la Virgen en la sepultura simulada en el centro del tablado, todos, apóstoles y judíos, la veneraban por última vez besando sus pies —hoy no se efectúa esta acción—, al tiempo que San Pedro la inciensa: «Acabada esta cantoria [«Ans d'entrar en sepultura...»] adoren tots a Nostra Senyora i Sant Pere la encensa i en après canten lo salm de *In exitu Israel de Egipto*. La posen los apóstoles en lo sepulcre fent demostracions com qui plora i tancàs lo sepulcre»<sup>19</sup>.

Otros elementos que estaban presentes en el entierro de la Virgen eran los cirios que portaban apóstoles y judíos. La luz de los cristianos ilumina el último camino del difunto. Aún se recuerdan entierros en pueblos donde se acompañaba el féretro con cirios encendidos. En la *Festa* hay testimonios del uso de cirios en el tablado hasta los años 50 del pasado siglo. El Archivo del Patronato del Misteri d'Elx conserva fotografías en las que se aprecia que algunos cantores portaban velas en la escena del entierro de la Virgen. Con la incorporación de una alfombra para el tablado hecha por la Real Fábrica de Tapices en 1959 se eliminaron totalmente tales cirios para evitar que cayera cera sobre dicha alfombra.

Finalmente, otro elemento importante del entierro es el canto del salmo 113A *In exitu Israel de Egipto*. Es un salmo que se utilizaba en la antigüedad cristiana, a partir del siglo VII, cuando el moribundo ya había expirado, pre-

<sup>19</sup> «Acabado este canto [«Antes de entrar en sepultura...»] adoran todos a Nuestra Señora y San Pedro la inciensa y después cantan el salmo *In exitu Israel de Egipto*. La ponen los apóstoles en el sepulcro haciendo demostraciones como quien llora y se cierra el sepulcro».

cisamente para sustituir los llores y los gritos de las plañideras por un canto que habla de la liberación del pueblo de Israel y la entrada en la tierra prometida. También aparece en las consuetas de todas las representaciones medievales donde se escenificaba el entierro de algún santo. Las normas tridentinas lo hicieron desaparecer de los rituales porque se perdió el sentido pascual de las exequias y la atención se centró en la misericordia ante el juicio de Dios. Pero el Concilio Vaticano II recuperó este sentido pascual y se ha vuelto a incorporar el salmo *In exitu*, que se recomienda para iniciar el rito de exequias en la despedida de los cristianos difuntos.

Es un salmo que no tiene connotaciones fúnebres, como a veces se le han querido dar. Es un salmo de gozo que compara la pascua personal, el paso de esta vida a la eterna, con la Pascua del pueblo de Israel, con la liberación de la opresión del faraón de Egipto y con las maravillas que hizo Dios en el Éxodo: el mar Rojo se abrió para que pasara el pueblo; en la entrada a la tierra prometida, también se abrió el río Jordán; Yahvé hizo brotar agua en las rocas del desierto; los collados temblaron ante el poder de Yahvé, etc., etc.

La resurrección que se produce el Domingo de Pascua cambia totalmente la concepción de la muerte. Los cristianos ya no la consideran el final, la muerte ha sido vencida y aunque la despedida de un ser querido les entristece, como a todos los humanos, esta tristeza es esperanzada y mira hacia la resurrección. No es, por tanto, la procesión de la Virgen que discurre por las calles de Elche en la mañana del 15 de agosto un acto triste, sino gozoso y así lo ponen de manifiesto el salmo *In exitu*, los ornamentos blancos de los sacerdotes que presiden, la banda de música y las tracas y cohetes lanzados en su recorrido.

Hay que indicar que una vez depositada la Virgen en la sepultura, como signo de veneración, tanto los apóstoles como los judíos rodeaban el sepulcro arrodillados y así permanecían hasta el final de la obra. De hecho, se recuerda cómo desde dentro del tablado se sacaban en este momento unas almohadas llenas de arena para que a los personajes no les resultara demasiado incómoda esta posición. Posición que se cambió en los años cincuenta del pasado siglo por la de estar de pie todos los cantores, como ahora se utiliza.

\* \* \*

Es evidente el carácter litúrgico de buena parte de la gestualidad, vestuario, elementos, intérpretes, etc. de la *Festa d'Elx*. Un carácter que, con el paso del tiempo, sobre todo después de la revisión de la obra del año 1924 y la nueva concepción más teatral del *Misteri*, se ha ido diluyendo. Se hicieron desaparecer personajes ajenos a la obra del tablado y se han incorpo-

rado objetos y vestuario de uso exclusivo en la obra (la cruz, la capa pluvial de San Pedro, el vestuario del Ángel Mayor del Araceli, etc.) También la simplificación de determinados gestos buscando el mejor resultado musical (genuflexiones por inclinaciones en la *Salve Regina*) o la comodidad de los cantores (largo tiempo arrodillados después del *Oh, cos sant* o después del entierro de la Virgen) ha hecho perder parte de la pátina litúrgica. Pero es verdad que aún se mantiene, como no puede ser de otra manera, la interpretación escénica alejada de la teatralidad moderna, con gestos solemnes, hieráticos, basados en la gestualidad litúrgica, que es una de las características del teatro religioso medieval y que el *Misteri d'Elx*, a pesar del paso de los siglos y de las evoluciones experimentadas, ha sabido conservar y ofrecer a toda la humanidad.

APÉNDICE:  
ÁLBUM FOTOGRÁFICO

La primera parte del *Misteri d'Elx* se inicia con los cantos de María ante los lugares de la Pasión de Jesús



El ángel que desciende en la *Mangrana* anuncia a María su cercana muerte



El primer apóstol en llegar es San Juan



San Pedro con las simbólicas llaves del cielo





El «Ternari» es la primera página polifónica del *Misteri*



Tras la muerte de María, el niño que la representaba es sustituido por la imagen de la Patrona de Elche



Los ángeles del Araceli recogen el alma de María y la suben al cielo



En la mañana del 15 de agosto, la procesión de la Virgen recorre las calles de Elche



En la segunda parte un grupo de judíos lucha con los apóstoles para impedir el entierro de la Virgen



El judío que intenta coger el cuerpo de María queda milagrosamente paralizado



Apóstoles y judíos realizan el entierro de María alrededor del escenario



Tras unir de nuevo el alma al cuerpo de la Virgen, se produce su Asunción gloriosa



Santo Tomás pide a María que perdone su tardanza



La Santísima Trinidad corona a la Virgen como Reina de la creación



El *Misteri* concluye con el canto del *Gloria Patri* mientras María entra coronada en el cielo

# FIESTAS DE LA VIRGEN DE LA SALUD DE ALGEMESÍ, ARTES ESCÉNICAS Y RELIGIOSIDAD POPULAR: SIMBIOSIS DE ÉXITO PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL

## FESTIVITY OF THE HOLY MARY OF THE HEALTH OF ALGEMESI, PERFORMING ARTS AND POPULAR RELIGIOSITY: SUCCESSFUL SYMBIOSIS FOR SAFEGUARDING OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

PILAR MARTINO ALBA\*

### RESUMEN

Loas y danzas forman parte del conjunto de actos del patrimonio inmaterial en las fiestas en honor de la Virgen. En nuestro estudio tratamos de comparar y contrastar estas formas de expresión artística entre las fiestas de Nuestra Señora de la Salud, en Algemesí (Valencia), declaradas desde 2011 Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, y las fiestas lustrales en honor de la Virgen de las Nieves, en la isla canaria de La Palma, cuya historia, composición, organización y desarrollo cumplen con creces los requisitos exigidos para entrar en esta categoría de protección del patrimonio inmaterial relativo a usos y tradiciones festivas populares.

*Palabras clave:* loas; danzas en honor de la Virgen; fiestas populares; Algemesí; Santa Cruz de La Palma.

### ABSTRACT

Praises and dances are part of the set of acts of intangible heritage in the feast in honour of the Holy Mary. In this paper I try to compare and contrast these forms of artistic expression between the festivities of the Holy Mary of Health, in Algemesí (Valencia), declared since 2011 as Intangible Cultural Heritage, and the five-year period or *lustrum* feast in honour of the Holy Mary of Snows, in the Canary Island of La Palma, whose history, composition, organization and development meets the requirements to be included in the Unesco list of intangible cultural heritage.

*Key words:* praise; dances in honour of the Holy Mary; popular festivities; Algemesí; Santa Cruz de La Palma.

---

\* Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). Profesora Titular. Departamento de Derecho Público II y Filología I. Campus de Fuenlabrada. Camino del Molino, s/n. 28943 Fuenlabrada (Madrid). Correo electrónico: pilar.martino@urjc.es.

## 1. INTRODUCCIÓN

La expresión artística es una necesidad inherente al ser humano. Desde las artes plásticas en su representación más antigua, como los animales aislados o escenas de caza en círculo en las pinturas rupestres, a manera de danza como muestra de petición de ayuda a un ser superior, sobrenatural, para propiciar la caza; pasando por el tallado de puntas de flecha o lanza, o bien la elaboración en barro de utensilios para facilitar ya el consumo ya el guardado de alimentos en las sociedades primitivas; hasta la construcción de habitáculos con los elementos de la naturaleza a disposición en el entorno, las artes plásticas fundamentales han formado parte del desarrollo y evolución del ser humano. Pero no olvidemos que, desde muy pronto, tal y como podemos comprobar en los fondos de los museos arqueológicos, el ser humano ha recurrido igualmente al adorno personal para presentarse ante sus prójimos con una imagen más atractiva. Así, también el diseño y creación de joyas o elementos decorativos es inseparable de dicha evolución, a pesar de su aparente inutilidad<sup>1</sup>.

En el desarrollo del ser humano tan relevante es el negocio para procurarse el sustento, como el ocio para llenar los tiempos de asueto. Y en este periodo de descanso y divertimento, surge asimismo la necesidad del canto y de la palabra poética, en tanto en cuanto en la transmisión oral de conocimientos de generación en generación es más fácilmente memorizable un «texto oral» no sólo rimado, sino también cantado.

La historia del arte y de las religiones nos ha dejado testimonios relevantes de, por ejemplo, figuras danzantes en frisos de templos griegos, es decir, en los lugares de culto. Hoy en día seguimos siendo testigos de la representación de danzas en el entorno religioso, no sólo en la calle, sino también en el interior de los espacios consagrados, como pueda ser el caso de la Danza de los Seises en la catedral de Sevilla<sup>2</sup> con motivo de la octava del Corpus, danza que fue llevada a Valencia por san Juan de Ribera (1532-1611)<sup>3</sup>. A pesar de que pudiera pensarse que estas expresiones artísticas en el ámbito religioso son un asunto del pasado, baste un repaso a las diferentes modalidades de danzas religiosas que se representan actualmente para comprobar que, ya sea

---

<sup>1</sup> Precisamente esta idea de que las artes son prescindibles resurge en el momento actual de pandemia y agudos problemas de índole social y financiera, ante la urgencia de que la economía ponga de nuevo en marcha el ritmo de la sociedad. Las fotografías incluidas en esta comunicación proceden del Museu Valencià de la Festa (Algemesí) y de Cartas Diferentes Ediciones (Santa Cruz de La Palma).

<sup>2</sup> Existen referencias documentales a estos bailes de niños en el interior de la iglesia desde el siglo XVI.

<sup>3</sup> Hoy en día, Valencia trata de revitalizar esta danza para que no se pierda la tradición.

por motivo de auténtica fe, de religiosidad popular o de motivaciones antropológicas, hay un renacer de estas actividades festivas en las que la representación de diferentes artes escénicas marca el calendario festivo y el santoral de muchas poblaciones españolas. Sea como fuere, «la belleza de la Liturgia, el arte, la música, los símbolos y gestos configuran, unas veces la catequesis inolvidable, otras la experiencia religiosa indefinible»<sup>4</sup>; expresión que para que pueda tener lugar cuenta con la creatividad y la puesta en escena como afirmación de la personalidad de un artista, religioso<sup>5</sup> o seglar, y de la personalidad de un grupo humano con intereses artísticos comunes, bajo la supervisión de la Iglesia para que los inevitables sincretismo y simbiosis producidos entre fiestas paganas y religiosas a lo largo de la historia no desvíen esa religiosidad popular.

La unión de la supervisión religiosa y la creación de los artistas participantes —como afirmación tanto de la personalidad de cada artista como del grupo humano que contempla, disfruta y se recrea con la fiesta— se observa en el desarrollo escénico del hecho festivo y en la organización colectiva como pasos necesarios de pertenencia a un grupo humano con intereses comunes.

Nada de lo que hemos dicho hasta el momento tendría sentido en el tema que nos ocupa si no concediésemos igual importancia a la necesidad de buscar explicación —o al menos una cierta comprensión de lo trascendente—, sin acudir al pensamiento abstracto, a los conceptos que trascienden lo material y cotidiano. Así pues, la creencia en un ser (o seres, según las religiones) superior que nos trasciende forma también parte del ser humano, y nos distingue de los demás seres vivos. Así pues, las fiestas religiosas, aunque muchas de ellas hayan tenido un origen pagano, entran en ese círculo de actividades que llenan los momentos de ocio al tiempo que homenajean a esos personajes que nos trascienden y a los que acudimos en oración cuando creemos necesitar ayuda sobrenatural, ayuda que no encontramos, obviamente, en nuestros prójimos más próximos.

---

<sup>4</sup> Véase: TRIVIÑO MONRABAL, María Victoria (sor). «El Santo Cristo de Balaguer». En: F. Javier Campos y Fernández de Sevilla. *Los crucificados: religiosas, cofradías y arte*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010, v. I, pp. 153-181 (especialmente p. 169). Triviño es autora también de un libro dedicado a este santuario; consúltese al respecto: *El Sant Crist de Balaguer: història y llegenda*. Balaguer: Monasterio de Santa Clara, 2010.

<sup>5</sup> En el convento de Santa Clara, junto al santuario del Santo Cristo, en Balaguer (Lérida), celebran la fiesta de santa Clara con una representación de música y baile creada por una de las monjas, sor Gladys, representación que lleva a cabo la propia comunidad de religiosas. Asimismo, en la Jornada de Vida Consagrada, las clarisas de este convento «prepararon una oración interactiva con algunas danzas que acompañaban la lectura de la Palabra de Dios», según informa en su página web el Obispado de Urgel. Disponible en:



2. UN CASO DE FIESTAS POPULARES DECLARADAS PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD: FIESTAS DE NUESTRA SEÑORA DE LA SALUD, ALGEMESÍ (VALENCIA)

Las fiestas de Nuestra Señora de la Salud, en la población valenciana de Algemesí, así como las fiestas de la Bajada de la Virgen de las Nieves, en la isla canaria de La Palma —ambas objeto de nuestro interés—, tienen una indudable impronta barroca en su programa de actos propios de las artes escénicas, organizados para honrar la figura de María<sup>6</sup>. Si bien en ambos casos la imagen que se venera fue milagrosamente hallada con anterioridad al periodo barroco, es en el siglo XVII cuando para una y otra comienza a organizarse un programa de festejos en el que el boato, el adorno, la representatividad y la representación logran aunar plasticidad y esplendor. De acuerdo con la afirmación del investigador Víctor Mínguez<sup>7</sup>:

La fiesta barroca en el Reino de Valencia, aunque podría hacerse extensible al total de los territorios de la monarquía hispánica, destaca por su alto grado de organización. Se trata de una fiesta compleja, en la que juegan un papel fundamental todos los miembros de la sociedad barroca, desde las clases más populares hasta los propios monarcas. En su misma organización y desarrollo refleja la estructura de la sociedad de la Edad Moderna.

La cronología que ofrece la página oficial de las fiestas en honor de la Virgen de la Salud o Mare de Déu de la Salut, en la población de Algemesí, provincia de Valencia, muestra que desde que tuviera lugar el hallazgo milagroso de la imagen de la Virgen, en 1247, hasta que se instituyó la fiesta bajo la advocación de la *Virgen de la Salud* transcurrieron más de tres siglos. Desde ese momento hasta la forma en que se celebra actualmente, ha habido un paulatino y progresivo desarrollo de los festejos en torno a la Virgen. El programa completo —tal y como se conoce hoy en día, y por el que la fiesta pasa a obtener una figura de protección patrimonial bajo el paraguas de la Unesco— es en realidad del siglo pasado, aunque basándose en danzas, desfiles procesionales y puestas en escena de centurias anteriores. Con el paso del tiempo ha ido enriqueciéndose gracias a la creatividad de los artistas locales. Para ello cuenta con grupos que investigan y sacan a la luz la puesta en escena de

<https://www.bisbaturgell.org/index.php/es/comunicacion/894-noticias/arxiu-noticies/noticies-2019/10330-jornada-de-la-vida-consagrada-en-balaguer>.

<sup>6</sup> Véase el sitio oficial, con el logotipo de la Unesco, en valenciano, español e inglés: <https://www.festapatrimonialgemesi.com/la-festa>. Una síntesis de las fiestas lustrales palmeras, en: HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J., POGGIO CAPOTE, Manuel. «La Bajada de la Virgen de las Nieves (La Palma): ritualidad y carácter». En: *XVI Simposio de Centros Históricos de Canarias*. San Juan de la Rambla: [CICOP España], 2013, pp. 196-208.

<sup>7</sup> MÍNGUEZ, Víctor. «Organización, tipología y actores de la fiesta», capítulo 2º de la obra: *La fiesta barroca: el reino de Valencia (1599-1802)*. Castellón de La Plana: Universitat Jaume I, Consell Social, 2010, v. 1, p. 41.

usos y costumbres del folklore popular, como es el caso del Grupo de Danzas Berca, asociación fundada en 1981 con el objetivo de «investigar, recuperar o restaurar elementos folklóricos locales diferentes de los que ya tenían representación en Algemesí los días 7 y 8 de septiembre y a reincorporar en las fiestas otras manifestaciones, como por ejemplo, los gigantes y los cabezudos, o a recuperar las danzas o baile de calle tradicional»<sup>8</sup>. Esta es una actividad que también se da en La Palma con relación a las fiestas lustrales de la Bajada de la Virgen, pues, si se analizan en profundidad su origen y desarrollo, comprobamos que, al igual que en el caso de Algemesí, se han ido incorporando a los actos en torno a la fiesta tanto representaciones de diferentes artes escénicas que habían caído en el olvido como otras nuevas que se ha considerado pueden formar parte indisoluble del rosario de actos festivos en honor de la patrona, venerada bajo la advocación de *Las Nieves*, sin desmerecer la unidad del programa.

Tanto en el caso de Algemesí como en el de La Palma, nuestro objetivo es focalizar la atención sobre *danzas y loas*, pues música, danza y poesía destacan por encima de otras artes escénicas.



Virgen de la Salud junto a la representación de todas las danzas

<sup>8</sup> Consúltense: LLUC GIRBÉS, Enric. *Algemesí: alma de pueblo, corazón de ciudad*. Algemesí: [s. n.], 2018, p. 102.

Volviendo a las fiestas en honor de la Virgen de la Salud, en Algemésí, resulta curioso comprobar cómo las primeras noticias que hay en torno a una actividad musical para homenajear a María data del siglo XVII, concretamente de 1610, fecha en la que se documenta el primer dato sobre la celebración del llamado *Canto de Vísperas* y que sólo un siglo más tarde, en el primer decenio del siglo XVIII, se toma la decisión de que esta fiesta tenga la categoría de Fiesta Mayor en la población, celebrándose en torno a ella tres procesiones<sup>9</sup> como actos religiosos y otras actividades lúdicas, como los festejos taurinos, por ejemplo. A partir de esos primeros años del siglo XVIII, la documentación va dejando constancia de la contratación y pagos a músicos, los dulzaineros. La celebración a mediados del XVIII, en 1747, del quinto centenario del descubrimiento de la imagen mariana, es una fecha que, sin lugar a dudas, supone un hito debido a la concienciación colectiva de que se trataba de una fiesta popular digna de ser preservada. Es pues durante el periodo del barroco (la época —por excelencia— del dominio del artificio, esos siglos en los que el boato en el arte de representar alcanza su cenit) cuando la fiesta trata de presentarse en todo su esplendor, al igual que sucede con las fiestas de la Bajada de la Virgen, en la isla canaria de La Palma. Para corroborar esta apreciación, baste recordar el relevante lugar que ocupó el teatro religioso en dicho periodo barroco y en cuyo desarrollo desempeñaron un indudable papel los jesuitas.

A pesar de que Algemésí declarase Fiesta Mayor estos festejos a comienzos del siglo XVIII —como hemos mencionado más arriba—, no será hasta los primeros años del XIX cuando la corporación municipal nombre a la Virgen de la Salud *patrona de la villa* (1816). Un siglo más tarde, concretamente en 1925, tiene lugar la coronación canónica de la Virgen. Desgraciadamente, los disturbios desatados en nuestro país en la década de los treinta y la violencia irracional contra el patrimonio religioso tendría también consecuencias en Algemésí, destruyéndose y quemándose la imagen primitiva de la Virgen, que no fue nuevamente tallada hasta 1939. A partir de los años cincuenta del siglo XX tiene lugar una serie de hechos culturalmente relevantes para la preservación del patrimonio y para garantizar la protección, conservación y transmisión a generaciones futuras, un hecho especialmente valorado en los expedientes de declaración de la Unesco, pues tan importante es la sucesión de actividades festivas que conforman la fiesta como la justificación y constatación documental de la existencia de todas esas actividades, la investigación antropológica en torno a las fiestas y la transmisión de esos usos y costumbres populares para que no se pierda el valioso patrimonio inmaterial.

<sup>9</sup> La procesión del retorno, conocida como *la nit del retorn*, conmemora el traslado que se hizo de la Virgen desde Alzira, destino primero de la imagen, hasta Algemésí, lugar donde se encontró. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-procesion-de-la-mare-de-deu-de-la-salut-de-algemesi-valencia-1-a-parte/html>.

Finalmente, la unión de intereses públicos y privados en beneficio de un patrimonio cultural común y el trabajo en equipo para lograr un fin beneficioso para la imagen de Algemesí condujeron a que en 2011 las fiestas en honor de Nuestra Señora de la Salud recibieran la aprobación y declaración de *Patrimonio Inmaterial de la Humanidad*.

### 3. REPRESENTACIÓN DE LOAS Y DANZAS EN ALGEMESÍ (COMUNIDAD VALENCIANA) Y SANTA CRUZ DE LA PALMA (CANARIAS)

En las fiestas populares en torno a una celebración religiosa, como es el caso que nos ocupa (a saber: la fiesta de la *Mare de Déu*, en la población valenciana de Algemesí, y en la *Bajada de la Virgen de las Nieves*, en la isla canaria de La Palma y más concretamente en su capital, Santa Cruz de La Palma), encontramos tanto variadas danzas, acompañadas de bellas melodías, como *loas* o *alabanzas* a la Virgen, en las que el pueblo expresa su sentir a través de la música, la plasticidad corporal y la poesía.

La *loa* como subgénero literario se inserta en el contexto teatral, pues se trata de una pieza breve que precedía, en el Siglo de Oro, a la representación de un auto —en el caso de obras religiosas— y tenía la función de captar la atención del público y ponerle en disposición de atender en silencio al desarrollo de la palabra sobre el escenario. Tras la representación del *auto sacramental*, se sucedían «entremeses y mojigangas en clave de chacota y burla»<sup>10</sup>, lo que daría lugar a no pocas críticas por parte de eclesiásticos, contrarios a esa mezcla y simbiosis entre elementos sacros y elementos populares de las fiestas patronales. A pesar de casos de indudable oposición a la mezcolanza de melodías, bailes y géneros literarios, la forma en que el pueblo expresa su religiosidad popular crea a partir de todos ellos una simbiosis que envuelve el relato del transcurso de las fiestas. En palabras de García Berrio y Huerta Calvo: «este componente festivo y esencialmente paraverbal del teatro hace que el estudio de este género precise, como ningún otro, la perspectiva antropológica o etnológica, a la búsqueda de los rituales y festejos»<sup>11</sup>.

Asimismo, es común en numerosas fiestas patronales españolas en honor de la Virgen, sea cual sea la advocación bajo la cual se la venere, la existencia de un *himno mariano*, un subgénero destinado al canto que contenía, entre otros, sentimientos e ideales religiosos de una colectividad<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Véase: GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia*. 4ª ed. Madrid: Cátedra [1992], 2006, p. 205.

<sup>11</sup> IBIDEM, p. 205.

<sup>12</sup> LAPESA, RAFAEL. *Introducción a los estudios literarios*. 12ª ed. Madrid: Cátedra, 1979; citado por: GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier. *Op. cit.*, p. 153.



La *Muixeranga* de Algemesí y los Acróbatas de Santa Cruz de La Palma

La representación de las *loas* o *lloances a la Mare de Déu* en Algemesí tienen lugar después de la misa celebrada tras la procesión vespertina del 7 de septiembre<sup>13</sup>. Las *loas* es el título de un espectáculo teatral popular que, desde su creación en 1973 por el Grupo de Teatro Unam, ha pasado a formar parte de los actos tradicionales de las fiestas<sup>14</sup>. En el caso de Algemesí, estas *loas* son composiciones teatrales que relatan misterios y martirios. Si bien inicialmente las *loas* algemesinenses pretendían tener una estructura simple —compuesta de una loa de salutación, una ofrenda y la representación de los citados misterios y martirios—, con el tiempo han devenido en un espectáculo que, a pesar de estar envuelto en una decoración sencilla y esquemática, sorprende por sus efectos lumínicos, así como por la ambientación escénica y musical. En esas piezas, excepto determinadas breves intervenciones de algunos personajes que versifican sus palabras, en el resto de los diálogos predomina la prosa. A título de ejemplo, de las *loas* versificadas reproducimos el parlamento de una labradora que, en la representación laudatoria —mientras hace una ofrenda floral a la Virgen— pronuncia las siguientes palabras:

Verge, Mare de Salut,  
Patrona d'Algemesí,  
mira amb molta complaença  
el que hui ací t'oferim.

Són lloances que van plenes  
de ver amor i esperit,  
ambil-ilusió i esperança  
i entusiasme *juvenil*.

Són el corselsquis'ofrenen.  
Somnos altres, els teus fils.  
És el poble el qui et crida:  
Mare, Estrel-la del Matí!

Entre los misterios representados no puede faltar el de la aparición milagrosa de la imagen de la Virgen en el tronco de una morera<sup>15</sup>, loa en la que se relata, en verso, cómo fue el hallazgo, el posterior traslado de la imagen a Alzira y el retorno portentoso de la misma a Algemesí, lo que dio lugar a que el pueblo reclamase el traslado definitivo a Algemesí y construyese una ca-

<sup>13</sup> TERUEL BARBERÁ, Joan Fermí. *Lloances a la Mare de Déu: vida, teatre y tradició en les festes majors d'Algemesí*. Valencia: Saó, 1997, p. 29.

<sup>14</sup> IBIDEM, p. 26.

<sup>15</sup> Otro de los paralelismos que se puede establecer entre Algemesí y La Palma es el cultivo de la morera, destinada a la industria de la seda, proceso artesanal que en este último lugar sigue teniendo su hueco. Existe, incluso, el Museo de la Seda «Las Hilanderas» en el municipio de El Paso. En la Comunidad Valenciana hay un importante Museo y Colegio del Arte Mayor de la Seda, en la ciudad de Valencia, y otro en la población de Requena.

pilla. Siglos después, a mediados del XVI se construirá la iglesia parroquial de San Jaime, donde la imagen residiría a partir de entonces.

Como introducción a las danzas en honor de la Virgen —de las que hablaremos más adelante—, parece oportuno traer a colación que incluso una de las loas<sup>16</sup> comienza con la voz que anuncia las fiestas y menciona los bailes que tendrán lugar:

Algemesí está content.  
 Está celebrant les festes de la Mare de Déu.  
 I balla, balla a la Mare  
 com tan bé ell ho sap fer:  
 Muixeranga, Bastonets, Pastoretets, Carxofa i Arquets,  
 Llauradores y Torneig: els balls del poble.  
  
 ¡El poble li balla a la Mare de Déu!  
 ¡¡Estem en els dies grans!!  
 I seran dies grans i mésgrans  
 per sempre, si se sap conrear el planter...  
  
 ... ¡¡Dia de la Mare de Déu!!

En el caso del rosario de festejos que envuelven la Bajada palmera, las loas conservan su estructura en verso. Destaca la *Loa de Recibimiento* a la Virgen a su llegada a la iglesia de El Salvador, cuando es saludada y alabada por un coro de ángeles. En 1880, el músico Alejandro Henríquez y el poeta Antonio Rodríguez López unieron su talento artístico para crear una loa, «instrumentada para orquesta reducida (flauta, violines, viola, cello y piano o armonio). Una breve introducción orquestal conduce a la entrada del coro mixto de tiples, tenores y bajos [...] La línea melódica, que sigue a la escuela italiana del *bel canto*, es siempre de elegante factura y de una belleza dulce, perfecta en su simplicidad»<sup>17</sup>. Más de un siglo antes, en 1740, hay constancia de la representación de una *Loa a Nuestra Señora de Las Nieves*, obra del clérigo Isidoro Arteaga de la Guerra (1670-1741)<sup>18</sup>; años después, en 1780, constan también documentalmente la representación y el canto de otra loa en las fiestas lustrales, obra del compositor turiasonense Antonio Ripa (ca. 1718-1795)<sup>19</sup>, y cuyos personajes, cargados de

<sup>16</sup> Representación del año 1983.

<sup>17</sup> HENRÍQUEZ PÉREZ, Manuel. «*Opera Omnia*»: la Bajada de la Virgen, la música y La Palma. Edición de Manuel Poggio Capote, Carmen L. Ferris Ochoa, Víctor J. Hernández Correa y Luis Regueira Benítez. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, p. 71.

<sup>18</sup> Véase: HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «El clérigo escritor Isidoro Arteaga de la Guerra (1670-1741) y la Loa a la Virgen de las Nieves de 1740». 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. 341.

<sup>19</sup> HENRÍQUEZ PÉREZ, Manuel. «Una loa del siglo XVIII para la “Bajada de la Virgen”, artículo recogido en: HENRÍQUEZ PÉREZ, Manuel. «*Opera Omnia*»... *Op. cit.*, pp. 79-84.

simbolismo, son Amor y Cuidado, por un lado, y Afecto y Devoción, por otro. Los primeros versos del texto rezan así<sup>20</sup>:

Silencio, silencio,  
que ya rompió el alba  
el azul zafiro  
los velos de nácar.  
(Dúo 1º)

Divina aurora sale,  
porque otro sol agosto  
a su beldad debiese  
la cuna y los arrullos.  
(Coplas. Amor.)

La luz es, en cuyos rayos  
mi amor encendió sus llamas,  
sin que el aire de cinco años  
haya podido apagarlas.  
(*Canzoneta*. Copla 3ª)

Adore Amor la nieve  
cuya deidad produjo  
sagrada hoguera fértil  
de cándidos diluvios.  
(Cuidado. Aria.)

En las fiestas lustrales de La Palma, además de esta *Loa de Recibimiento* de Rodríguez López y Henríquez Brito, tras las semanas de estancia de la Virgen de las Nieves en la ciudad, regresa, acompañada de los peregrinos, a su santuario<sup>21</sup>, celebrándose entonces una breve representación alegórica del encuentro en *La Cueva* de los primitivos pobladores de la isla, los benahoaritas, con los españoles, bajo la tutela de la Virgen. En las fiestas lustrales de 2020, pospuestas por la situación pandémica, estaba en el programa la inclusión de una Loa de Salutación, con el título de *Regocíjate*, en la plaza de la ermita de La Encarnación, situada en el camino de la Virgen hacia la iglesia principal de El Salvador<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> IBIDEM, p. 82.

<sup>21</sup> De la existencia del lugar, según cita, ya se tenía constancia por un documento fechado en 1507; el autor hace referencia a un documento trasladado del *Libro de repartimientos*; véase: FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto José. *Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves*. León: Everest, 1980, p. 10.

<sup>22</sup> La noticia de esta nueva loa, que pasará a formar parte del conjunto de actos en torno a la Virgen en las siguientes fiestas lustrales, se publicó en *Diario de avisos* a finales de 2019, cuando ni se intuía la situación que daría lugar a la cancelación de la totalidad de los festejos en todo el país.



La creación de las fiestas en Santa Cruz de La Palma responde plenamente a los presupuestos de la época barroca en la que se surgieron. Recordemos que «la fiesta barroca en Europa y América fue durante los siglos XVII y XVIII el gran espectáculo urbano que aglutinó todas las artes, la música y la literatura, en una asombrosa creación de arte total, transformando las ciudades por medio de las decoraciones efímeras y dotando a sus espacios de ideología»<sup>23</sup>. Si bien esta cita, que se refiere a la fiesta barroca valenciana, se corresponde con la importancia de las construcciones efímeras durante el barroco, nos parece pertinente tomarla por la alusión que hace a la conjunción del arte total, en el que música y literatura (*danzas y loas*) ocupan asimismo un lugar predominante.

Con anterioridad hemos aludido a la serie de danzas escenificadas durante las fiestas en honor de la Nuestra Señora de la Salud, en Algemesí. Brevemente, pasaremos a describir con varias pinceladas en qué consisten estas danzas<sup>24</sup> (aunque no cabe duda de que todas ellas gozan de gran plasticidad y colorido). Contempladas desde el punto de vista del espectador interesado en el tema y comparadas con las celebradas en honor de Nuestra Señora de las Nieves, en La Palma, permítasenos afirmar que, aun teniendo en cuenta que unas y otras poseen sus innegables fundamentos y trasfondos religiosos, las palmeras parecen conformar una mayor unidad entre todas las danzas como símbolo de alabanza a la Virgen y alegría por la presencia de María. Quizá esta impresión de unidad argumental se deba a que no son tan numerosas como las que se representan en Algemesí, donde la variedad y cantidad pueden dar la impresión de deshilar el hilo argumental con el que fueron ideadas, creadas y puestas en escena.

Mencionamos a continuación las danzas representadas en Algemesí, comenzando por las más impactantes y simbólicas. La *Muixeranga* es de las puestas en escena más espectaculares, a pesar de que, en sentido estricto, no es una danza sino una representación de la unión del pueblo, que, a través de la demostración de habilidades físicas acompañadas de la música de dulzaina y tamboril, honra a la Virgen. Se trata, en realidad, de cuadros plásticos, con simbología mariana, mientras una melodía solemne y cadenciosa acompaña a la formación humana torreada o *castellet*. Esa representación de habilidades podría equipararse con la llamada *Danza de los Acróbatas* que, en honor de la Virgen de las Nieves, tiene lugar en La Palma durante las fiestas lustrales. Se trata también de cuadros plásticos, con simbología mariana, ejecutados por niños y adolescentes de ambos sexos, quienes van creando sus figuras al son

<sup>23</sup> Véase: MÍNGUEZ, Víctor, GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, RODRÍGUEZ, Inmaculada. «Introducción». En: *La fiesta barroca: el reino de Valencia (1599-1802)*. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>24</sup> Véase: BELLÓN CLIMENT, Antonio. «Las fiestas de la 'Mare de Déu de la Salut' de Algemesí (Valencia): una tradición convertida en Patrimonio Inmaterial de la Humanidad». *GeoGraphos*, v. 6, n. 75 (2015), pp. 52-81.

de un pasodoble que acompaña a las tablas gimnásticas, que culminan en las escalas de mano formando la «M» de *María*. Sin embargo, la vestimenta difiere enormemente, pues mientras en Algemesí el atuendo recuerda al de los arlequines —a pesar de que la tela tenga rayas y no rombos—, en La Palma la vestimenta varía de una edición a otra<sup>25</sup>.

Además de la anterior, en las fiestas de Algemesí tienen lugar dos curiosas y espectaculares danzas guerreras: los *Bastonets* y los *Tornejants*. La primera es una danza muy vistosa, compuesta de dieciocho coreografías y veintidós melodías, que se baila a golpe de bastón y plancha metálica, entrecruzándose los danzantes formando figuras que recuerdan a guerreros batiéndose<sup>26</sup>. Aunque la danza aparece documentada en una fecha tan tardía como 1839<sup>27</sup>, la indumentaria —especialmente los tocados guerreros de arte plumaria— retrotrae a épocas anteriores y territorios alejados geográficamente. El desajuste histórico entre vestimenta y tocado, que más bien parece un anacronismo, pone de manifiesto el sincretismo cultural que practica el pueblo cuando la labor de supervisión del rigor histórico ha tenido que luchar contra la falta de documentación suficiente y fiable. La otra danza guerrera representada en Algemesí es la de los llamados *Tornejants*, en la que los seis danzantes hacen varios giros: sobre sí mismos, en parejas y los seis en círculo. En su singular vestimenta, con faldellín y cuerpo que cierran en la espalda con una hilera de flores, destaca la careta de rejilla, que recuerda a las de los esgrimidores. De hecho, una de las evoluciones de los danzantes se conoce con el nombre de *florete*, y las delgadas varillas que portan traen a la memoria los floretes o espadas de esgrima. Si bien en la mayoría de los estudios sobre las danzas algemesinenses se habla de los *Tornejants* como una danza guerrera, se trata más bien de una danza de caballeros que muestran sus respetos a la Virgen. La música que acompaña a esta danza se compone de golpes secos o redobles de timbal<sup>28</sup>, y posee un ritmo casi procesional. De hecho, los *Tornejants* danzan dentro de la parte religiosa de los actos festivos. Son, por así decirlo, guardianes de la Virgen.

Bajo ninguna noción cabe equipararla ni conceptual ni formalmente a alguna de las danzas representadas en las fiestas lustrales de La Palma, pero si

<sup>25</sup> En la edición de 2015, los «gimnastas» participantes iban vestidos con malla blanca, mientras que en ediciones anteriores ha predominado el color.

<sup>26</sup> Véase: FELICI CASTELL, Andreu. «La compleja ejecución musical del baile de “Bastonets” de Algemesí (Valencia)». *Revista de folklore*, n. 444 (febrero, 2019), pp. 33-54. Este autor, profesor de la Universidad de Valencia y coordinador de los dulzaineros en las fiestas de Algemesí, ha publicado varios artículos relacionados con las fiestas de Nuestra Señora de la Salud. Véase también al respecto la obra de: FELICI CASTELL, Toni. *Els bastonets d'Algemesí*. Picanya: Edicions del Bullent, 2017.

<sup>27</sup> LLUCH, Enric. *Op. cit.*, p. 82.

<sup>28</sup> IBIDEM, p. 88.



*Bastonets y los Tornejants de Algemés*



Enanos de Santa Cruz de La Palma



*Llauradores de Algemesí y Festival del Siglo XVIII de Santa Cruz La Palma*

quisiéramos encontrar un paralelismo simbólico, este se podría establecer con la Danza de Enanos; en ella un grupo de veinticuatro hombres narran, cantando primero y bailando después, su pleitesía a María, comenzando con un desfile de pasos cortos y rítmicos, y posteriormente con pasos cada vez más rápidos al son de una polka. Se trata de una danza de caballeros y, en este sentido, sí podríamos afirmar que se da en ambas localidades, la valenciana y la canaria.

Por lo que respecta a la Danza de los labradores o campesinos, *Llauradores*, es quizá, a ojos del espectador interesado en el folklore, la más espectacular y atractiva en ejecución, vestimenta y música. El alto número de participantes —una treintena— contribuye a aumentar la vistosidad de la representación. Las parejas bailan, ataviadas con los trajes tradicionales valencianos, a ritmo de bolero, interpretado por la banda de música con acompañamiento de castañuelas. En realidad la danza se compone de seis bailes cuya representación cierra la procesión y supone la apoteosis de los actos y actividades no religiosos de la fiesta<sup>29</sup>. Se trata de un acto que, simbólicamente, une a autóctonos y a potenciales visitantes de toda la región valenciana, puesto que es el baile que representa a toda la comunidad y no sólo a los algemesinenses, al no ser originario de esta población, sino incorporado a la fiesta como colofón.

Tal como hemos hecho con el baile anterior, si quisiéramos establecer un paralelismo entre las danzas de Algemesí y de La Palma, cabría hacerlo con la representación de bailes tradicionales (el sirinoque, los tajarastes; pero también los más populares: isas, folías, seguidillas) por parte de las agrupaciones folklóricas. En tal sentido, nos parece interesante recordar que en julio de 2017 tuvo lugar en La Palma el I Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen. Con tal motivo, se celebró un Festival de Folklore Antiguo con la intención de recuperar composiciones poéticas y musicales de gran valor inmaterial e incorporarlas al conjunto de artes escénicas que salen a la palestra con motivo de las fiestas lustrales. En cuanto a una equiparación en espectacularidad de la puesta en escena, el llamado Festival del Siglo XVIII o *Minué*<sup>30</sup>, en La Palma, por número de parejas de baile, vestimenta dieciochesca, por su escenografía, calidad musical (voz e instrumentos) y acompañamiento instrumental, supera con creces el número folklórico que cierra la procesión de Algemesí. Según la músico Inmaculada Marrero, «por calidad, por derecho y, sobre todo, por entrañable identificación con el alma de la isla y de la fiesta, el *Minué de los Aires en Re*, obra del compositor Luis Cobiella, se ganó el derecho de permanencia en el programa lustral». Desde el punto de vista for-

<sup>29</sup> BELLÓN CLIMENT, Antonio. *Op. cit.*, pp. 59-60.

<sup>30</sup> Véase el comentario sobre el Minué de la Bajada de la Virgen.



*Pastorettes, Les Arquets y la Carxofa de Algemesi*



Danza Infantil Coreada de Santa Cruz de La Palma, 2010 y 2015



mal resulta una obra sumamente original en la que se aúna el origen de esta danza francesa cortesana con aportes propios<sup>31</sup>:

Se distinguen en él unas catorce partes con cinco pasillos. Atendiendo a su estructura, si tratásemos de explicar qué es el Minué, podríamos decir que estamos ante una obra audiovisual —como la tituló el autor en la edición de 1995— cuya música responde a una formación no habitual, si lo comparamos con un minuet típico dieciochesco o barroco. En primer lugar, se incluye letra en voces de adultos y de niños, y una orquesta sinfónica —en el barroco y rococó la orquesta sinfónica no había nacido como tal formación— y el minué es, por regla general, música instrumental; en segundo lugar, la música está basada en un tema de origen folclórico —esto es un recurso habitual de los compositores porque, en muchas ocasiones, usan el acervo popular en sus obras sublimando sus manifestaciones, pero generalmente no ocurre así en los minuetos—; por último, y no por ello menos importante, se usan ritmos, giros y cadencias con bastante libertad, sin dejarse acotar en la forma meramente francesa.

Una de las condiciones que establece la Unesco para que este tipo de fiestas populares entren a formar parte del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad es el mantenimiento de las tradiciones y la transmisión a futuras generaciones para que ese acervo no se pierda. En este sentido, es de vital importancia que los niños aprendan a interiorizar las diferentes artes escénicas que afloran en los festejos, participando de forma activa en los mismos. Tanto en Algemés como en La Palma, este hecho se cumple. *De facto*, en la población valenciana hay tres danzas cuyos protagonistas son los niños: *Pastorettes* (pastorcillos y pastorcillas), *Les Arquets* (baile portando arcos florales) y la *Carxofa* (baile de cintas de colores que se entrelazan). Asimismo, en La Palma tiene lugar la Danza Infantil Coreada cuya coreografía va variando en las diferentes ediciones de las fiestas lustrales, así como la letra y música, compuestas por poetas y músicos isleños. Pero no sólo se implica a los niños en aquellos bailes que forman parte de los actos propios de las fiestas en honor de la Virgen, sino que la enseñanza y transmisión del folklore popular, unidas al amor por la vestimenta tradicional forma parte del quehacer y sentir de los palmeros, como pone de manifiesto la existencia de tantas agrupaciones folklóricas como municipios tiene la isla.

A continuación presentamos una breve tabla que puede contribuir a obtener una visión aproximada del paralelismo entre las representaciones en honor de la Virgen, ya sea bajo la advocación de la Salud, en el caso de Algemés, o de las Nieves, en el ejemplo de La Palma. En uno y otro caso, *loas* y *danzas* se representan como expresión de respeto y alabanza a la Virgen, pero

<sup>31</sup> Entrevista publicada en *La Palma ahora (elDiario.es)* el 13 de agosto de 2015. Disponible en: [https://www.eldiario.es/canariasahora/lapalmaahora/cultura/minue-de-los-aires-en-re-inmaculada-merrero\\_1\\_2527477.html](https://www.eldiario.es/canariasahora/lapalmaahora/cultura/minue-de-los-aires-en-re-inmaculada-merrero_1_2527477.html).

también como «transmisión de mensajes comunes y universales de sentimientos visuales y sonoros de gran plasticidad». A esto añadiríamos que no sólo de sentimientos visuales y sonoros, pues si algo destaca a los ojos y oídos del espectador objetivo —por no directamente implicado en la organización, elaboración y desarrollo de los festejos— es la perfecta imbricación entre palabra y música que se da en La Palma, pues incluso el Minué, como hemos visto con anterioridad, no prescinde de la palabra poética.

TABLA COMPARATIVA		
Fiesta:	Nuestra Señora de la Salud, Algemesí (Valencia).	Bajada de la Virgen de las Nieves, Santa Cruz de La Palma (Canarias).
Sede de la imagen:	Basilica de San Jaime.	Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves.
Periodicidad:	Anual.	Lustral.
Origen:	Hallazgo de la imagen: año 1247; tras la reconquista de la población por Jaime I.	Hallazgo de la imagen: siglo XV; tras la conquista de la isla por las tropas castellanas.
Año de inicio o de institución de la fiesta:	1610, primera huella documental. 1680, fiesta municipal.	1676, fundación. 1680 inicio de la celebración con periodicidad lustral.
Fechas de celebración:	7 y 8 de septiembre; comienza en los últimos días de agosto con la novena.	Finales de junio, durante el mes de julio (semana de inicio y semana principal) y finaliza en agosto (fin, el día 5 de agosto); años acabados en 0 y en 5.
Coronación canónica:	1925.	1930.
Fiesta de Interés Turístico Nacional:	1977.	1965.
Reconocimiento regional:	2008: Maravilla Valenciana de Acontecimientos Culturales y Patrimonio Inmaterial.	2015: Medalla de Oro.
Premio del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio (CICOP):		2007.
Tesoros del Patrimonio Cultural Inmaterial de España:	2009.	
Fiesta declarada como Bien de Interés Cultural:	2010.	
Declaración de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad:	2011.	

TABLA COMPARATIVA		
Existe museo o centro de interpretación de las fiestas:	Sí.	Sí.
Investigación/estudios/publicaciones académicas:	Sí.	Sí.
Romería:	No.	Sí.
Bajada / Subida:	Traslado dentro de la basílica de San Jaime. Procesión claustral.	Bajada desde el santuario a la ciudad: iglesia matriz de El Salvador.
Procesión o procesiones:	Sí.	Sí.
Construcciones efímeras:	No.	Arcos vegetales y arquitectónicos.
Música:	Sí.	Sí.
Poesía / composiciones de poetas locales:	Sí.	Sí.
Himno a la Virgen:	(Al bajarla del camarín).	No.
Loas:	<i>Lloançes.</i>	Loa de Recibimiento, Loas de Despedida.
Danza caballeresca en honor de la Virgen:	<i>Els Tornejants</i> , con música antigua a golpe de timbal.	Danza de Enanos, al ritmo de polka.
Danza guerrera:	<i>Els Bastonets.</i>	
Danzas Infantiles:	<i>Els Arquets, Les Pastorettes, La Carxofo.</i>	Danza Infantil Coreada ( <i>Las sirenas, El velero de la Virgen, El cochecito, etc.</i> ).
Banda municipal de música:	Sí.	Sí.
Actuación de orquesta sinfónica:	Orquesta Sinfónica de La Ribera.	Orquesta Sinfónica de la Bajada de la Virgen.
Bolero:	<i>Danza de Llauradores.</i>	No.
Minueto:	No.	Festival del Siglo XVIII o <i>Minué.</i>
Pasacalle infantil:	No.	Desfile de la Pandorga.
Pasacalles adultos:	Gigantes y Cabezudos: <i>Els gegants: Jaime I de Aragón</i> y la reina <i>Violante de Hungría.</i>	Danza de Mascarones.
Habilidades físicas, gimnásticas:	<i>La Muixeranga.</i>	Danza de Acróbatas.
Representación teatral:	Representación de escenas bíblicas, misterios religiosos y martirios.	Carro Alegórico y Triunfal, Diálogo entre el Castillo y la Nave.

FUENTE: Elaboración propia basada en la información oficial de ambas fiestas.

#### 4. CONCLUSIONES

La celebración de fiestas patronales ha sabido unir, a lo largo de los siglos, los actos religiosos que les dan sentido con los números lúdicos para divertimento del pueblo en periodos de asueto y ocio. El crear de esa suma de espectáculos públicos un relato coherente en torno a la imagen religiosa mariana —en el caso que aquí estudiamos— contribuye a implicar a un pueblo en el mantenimiento de sus tradiciones.

Los estudios comparativos entre festejos populares y sus manifestaciones propias de las artes escénicas pone de relieve que, en lo básico, en la idea originaria, no existen grandes diferencias entre fiestas de puntos geográficos distantes, pues se trata de poner la creación artística al servicio de la figura religiosa a la que se quiere honrar y rendir pleitesía a través del esfuerzo común para escenificar las representaciones ideadas a tal fin.

La suma de actos no es un círculo cerrado, de manera que la investigación antropológica, etnográfica, histórica, literaria o musical saca a la luz expresiones artísticas olvidadas. Precisamente el deseo de mantener las tradiciones propicia que antiguas danzas, textos y composiciones musicales se vayan incorporando al conjunto festivo, enriqueciéndolo. Un ejemplo claro de ello es el propósito de incluir danzas auténticamente populares y tradicionales en las fiestas lustrales de la Bajada de la Virgen<sup>32</sup>. Si las fiestas en honor de la Virgen tienen un protocolo en el que no falta la aparición milagrosa de una imagen, rogativa para salir adelante después de un desastre natural provocado por una alteración climática o fenómeno meteorológico violento, ¿por qué no incluir danzas agrícolas dando gracias por una buena cosecha o para que la siembra dé los resultados esperados?

En cualquier caso, si la Bajada de la Virgen fuese declarada Patrimonio Inmaterial de la Humanidad tampoco se producirían sustanciales cambios en su estructura, aunque, eso sí, serviría para concienciarse más de la importancia de su singularidad y preservación, además de suponer no sólo un reconocimiento, sino más bien una ayuda para que su proyección se extienda fuera de los límites isleños, tal y como ha sucedido con las fiestas en honor de la *Mare de Déu de la Salut*, en Algemesí.

Al éxito de las fiestas contribuye, sin duda, la presencia de un dinamizador cultural<sup>33</sup> que fomente y justifique, sin prisa pero sin pausa, la celebra-

<sup>32</sup> Véase la referencia anterior que hemos hecho a la celebración del Festival de Folklore Antiguo en La Palma en 2017.

<sup>33</sup> Desde estas páginas deseamos aprovechar la ocasión para agradecer la labor sistemática, y numerosas veces callada, de Manuel Poggio Capote, cronista oficial de Santa Cruz

ción atendiendo al rigor histórico y a la base documental, con el fin de que en el transcurso de las diferentes ediciones de las fiestas no se desvirtúen o no caigan en inclusiones más propias del momento en que se organizan que de la atención al transcurso de la historia. Al mismo tiempo, el fomento de ese rigor histórico basado en documentos contribuye a activar el interés de investigadores, estudiosos y, por qué no, también de aficionados con la consiguiente expansión de la información sobre las fiestas.

---

de La Palma, quien no deja de bucear en los archivos e implicar a autoridades y particulares para que las fiestas lustrales de la Bajada de la Virgen ocupen el lugar que se merecen, también fuera del ámbito geográfico canario.

## LA PATUM DE BERGA: SALVAGUARDA Y PROTECCIÓN DE UNA FIESTA MEDIEVAL EN EL SIGLO XXI

### THE BERGA'S PATUM: SAFEGUARD AND PROTECTION OF A MEDIEVAL FEAST IN THE 21ST CENTURY

ALBERT RUMBO SOLER\*

#### RESUMEN

Orígenes, descripción y elementos que conforman La Patum de Berga (Barcelona), una las manifestaciones festivas más singulares de Cataluña. En 2005 fue distinguida por la Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

*Palabras clave:* Gigantes; Danzas populares; Diablos Danzantes; Patum; Patrimonio Inmaterial de la Humanidad; Cataluña.

#### ABSTRACT

Origins, description, and elements that conform «The Berga's Patum» (Barcelona), one of the most singular festive manifestations in Cataluña. It was considered by Unesco as Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2005.

*Key words:* Giants; Popular Dances; Patum; Intangible Heritage of Humanity; Catalonia.

#### 1. ¿QUÉ ES LA PATUM?

La Patum es una representación sacro-histórico-popular que nace y deriva de las antiguas representaciones de teatro medieval, asimismo aglutinando, reinterpretando y reconduciendo antiguas escenificaciones paganas, que se celebra anualmente en la ciudad de Berga durante la semana de Corpus. Su origen se remonta, precisamente, a los antiguos entremeses que desfilaban en las procesiones de Corpus cuya finalidad era educar, moralizar y aleccionar al pueblo para que éste profundizara en el conocimiento de las Sagradas Escrituras<sup>1</sup>.

---

\* Historiador y etnógrafo. Correo electrónico: albert.rumbosoler@gmail.com.

<sup>1</sup> Una bibliografía sobre La Patum es como sigue: AMADES i GELATS, Joan. *La Patum de Berga*. Barcelona: Junta de Museos, 1932 (extraído del *Bulletí dels Museus d'Art*);

Con el paso del tiempo, estos entremeses ganaron entidad propia y adeptos entre el pueblo, más por su vertiente lúdica que por su carácter aleccionador. De modo que perdieron su sentido original, transformando su presencia y su participación, y consecuentemente desvirtuándose, de forma que de las representaciones originales se mantuvieron las partes más festivas. La jarana que seguía la procesión fue subiendo de tono, sobre todo antes de la salida y al finalizar el cortejo eucarístico. Esto acabó por dar paso a unas muestras festivas protagonizadas por los mismos entremeses que tomaban parte en la procesión, las cuales terminaron conformando la *bullà* o *bullicio* del Santísimo Sacramento, antiguo nombre de la fiesta que fue progresivamente sustituido por el de *Patum* a la vuelta del siglo XIX. Todo parece indicar que los inicios de La Bulla se sitúan en la segunda mitad del siglo XIV, aunque la primera noticia que tenemos del Corpus en Berga se remonta a 1454.

Este fenómeno, que tuvo lugar en diversos pueblos y ciudades de Cataluña, se extinguió debido a las prohibiciones promulgadas por los poderes civiles, eclesiásticos y reales, de forma que pocas manifestaciones sobrevivieron al Concilio de Trento (1563). Incluso los entremeses sufrieron las restrictivas disposiciones del siglo XVIII. Entre los antiguos Bullicios del Santísimo Sa-

---

ARMENGOU i FELIU, Josep. *La Patum de Berga*. Barcelona: Berga: Ediciones Columna L'Albí, 1994 (Col·lecció «La Guita»; 3); AA. VV. *La Patum*. Monogràfic de l'Erol, Suplemento 2 (Berga, 2002); COSTA, M. Dolors, FARRÀS, Jaume. *Corpus berguedà i administradors: 1619-1987*. Sabadell: Jaume Farràs y Àmbit de Recerques del Berguedà, 1987; FARRÀS i FARRÀS, Jaume. *La Patum de Berga*. 2ª ed. Barcelona: Labor, 1992 (Col·lecció «Terra Nostra»; 3); IDEM. *La Fête de La Patum: Histoire et Actualités d'une celebration socio-religieuse dans une ville de la Catalogne (Berga)*. [Tesina presentada en la Universidad de París]. París, 1975-1976; IDEM. *Histoire et sociologie d'une celebration populaire auprès d'une festivité religieuse: La Patum de Berga (Catalogne), XVII-XXème siècles*. [Tesis doctoral]. París, 1979; FELIPÓ i ORIOL, Ramon. *La Patum, el Corpus Christi de Berga*. Tarragona: El Mèdol, 2005; IDEM. *Antigues imatges de La Patum: llibres de l'Índex*. Barcelona: [s. n.], 2006; IDEM. *Imatges de La Patum a la II República: llibres de l'Índex*. Barcelona: [s. n.], 2007; NOGUERA i CANAL, Josep. *Visió històrica de La Patum de Berga*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1992 (Col·lecció «Camí Ral»; 1); NOYES, Dorothy. *The Mule and the giants: struggling for the body social in a Catalan Corpus Christi festival*. [Tesis doctoral]. Universidad de Pensilvania, 1992; NOYES, Dorothy. *Fire in the Plaça: Catalan Festival Politics after Franco*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003; RUMBO i SOLER, Albert. *Història dels Gegants de Berga*. Berga: Patronat Centre d'Estudis del Berguedà: Consell Comarcal del Berguedà, 1995 (Premio de història Pere Tomic); IDEM. *La Patum, visions d'un segle*. Manresa: Edicions Intercomarcals, 2001; IDEM. *Un segle i mig de Nanos a la ciutat de Berga*. Berga: Amalgama Edicions, 2003; IDEM. *Moments històrics de la Patum*. Manresa: Edicions Intercomarcals, 2009; RUMBO i SOLER, Albert. *La Patum de Berga: festa, guerra i política*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2020 (Premio Rafael Patxot i Jubert de Cultura Popular); RUMBO, Albert, ESCOBET, Manel. *Patum!*. Berga: Amalgama Edicions, 2001; IDEM. *Patum!*. 2ª ed. Berga: Ajuntament de Berga: Patronat Municipal de La Patum, 2014; SANSALVADOR i CASTELLS, Antoni. *La Patum*. Barcelona: Libreria Antoni López, 1916.



Procesión de Corpus de 1943, fotografía: Francesc Escobet, Archivo Luigi



cramento que tuvieron lugar en Cataluña, únicamente la ciudad de Berga ha sido capaz de mantenerlo y conservarlo a lo largo de los siglos. Se trata de La Patum.

Las comparsas que actualmente participan en la fiesta son las siguientes:

i) *El Tabal*. Es el heraldo de la fiesta. Por sí mismo no puede ser considerado como una comparsa sino que tiene que ser visto como un instrumento musical. Ésta era su función original y primigenia, función que se ha conservado, en parte, hasta la actualidad. Documentado desde 1621 y reconstruido en 1726, fue el único instrumento de La Patum, a cuyo ritmo evolucionaban las comparsas hasta mediados del siglo XVII.

ii) *Els Turcs i Cavallets*. Aunque puede ser que deriven de antiguas representaciones paganas de carácter ganadero, actualmente representan la lucha secular entre la cruz y la media luna. Cuatro caballeros cristianos y cuatro turcos a pie simulan una batalla, cuyos vencedores resultan ser siempre los primeros. La más antigua referencia que tenemos se remonta a 1621, aunque las figuras actuales fueron construidas en 1890. Fue en aquel mismo año cuando dejaron de evolucionar al ritmo del *Tabal* y pasaron a bailar a los acordes de la música compuesta por Joaquim Serra Farriols, *Quimserra*.

iii) *Les Maces*. Antiguamente habían formado parte de un único cuadro, el de Diablos junto a *els Plens*. Este antiguo entremés, documentado también desde 1621, simboliza la eterna lucha entre el bien y el mal, representada aquí mediante la escenificación ingenua de una pugna entre ángeles y demonios. *Les Maces* fue la última comparsa a la que se incorporó música, compuesta por Joan Trullàs en el año 1963. Esta música sólo se interpreta en las representaciones de gala (al mediodía). Por la noche, *les Maces* continúan evolucionando, como se había hecho siempre, al ritmo del *Tabal*.

iv) *La Guita*. Antiguamente se llamó también *Mulassa*, *Mulafera* y *Mulaguita*. Es una figura con cuerpo de mula, cola de caballo, cuello de jirafa y cabeza de dragón, siendo uno de los elementos más antiguos y singulares de la celebración. Tradicionalmente sólo había una, *la Guita Grossa* (grande), de la que se tiene constancia desde 1621. En el año 1890, en medio del proceso de potenciación de La Patum, se incorporó a la representación una *Guita Xica* (pequeña), conocida popularmente como *Boja* (loca). *La Guita* es la única comparsa que continúa evolucionando exclusivamente al ritmo del *Tabal*.

v) *L'Àliga*. En 1756 el Ayuntamiento de Berga decidió incorporar una *Àliga* (águila) a la solemnidad del Corpus Christi. *L'Àliga* fue construida por el carpintero Ramon Roca y puede ser la misma que figura actualmente en La

Patum. Su baile es el de mayor valor coreográfico de toda la representación y su música es la más distinguida y monumental. Esta extraordinaria partitura presenta muchas similitudes con una danza típica del Renacimiento que podría tener su origen en el siglo XVI, si bien su línea melódica parece derivar de un himno gregoriano.

vi) *Els Nans Vells*. La introducción de *els Nans* (enanos) a La Patum es bastante moderna. *Els Nans Vells* (viejos) datan de 1853 y fueron donación de Ferran Moragues Ubach, primer diputado a Cortes del distrito de Berga, en un momento en el que estos personajes estaban de moda. Son cuatro figuras masculinas, con sombrero de tres picos y largas pelucas, que bailan tocando las castañuelas a los acordes de melodías populares; las mismas que bailan *els Gegants*. La llegada por sorpresa de *els Nans Vells* a Berga propició que se aprovecharan los bailes, que ya se interpretaban con anterioridad, para hacer que éstos danzaran.

vii) *Els Gegants*. El primer *Gegant* (gigante) se encuentra documentado en 1622, y la primera pareja en 1695. La tradición popular, sobre todo desde el Romanticismo, los ha relacionado con antiguos cabecillas musulmanes vencidos. Actualmente hay dos parejas que bailan conjuntamente, *els Vells* (viejos), estrenados en 1866 y que sustituyeron a los más antiguos, y *els Nous* (nuevos), construidos en 1891. Sus bailes son mayoritariamente adaptaciones de melodías populares catalanas (*El pobre pagès, La Dansa de Falgars, A Gironella...*), aunque los autores locales Jaume Sala y el padre Marià Miró también compusieron bailes de *Gegants*.

viii) *Els Nans Nous*. Fueron estrenados en 1890 para que sustituyeran a *els Nans Vells*, que estaban en muy mal estado. Por suerte, éstos se restauraron y han continuado formando parte de la representación hasta la actualidad. *Els Nans Nous* (nuevos) son dos parejas, una joven y otra de mayor edad, que bailan a los acordes de una melodía juguetona compuesta a finales del siglo XIX por *Quimserra*. Anteriormente, habían bailado diferentes ritmos de moda de la época, como rigodones y americanas. Su música es, seguramente, la más popular y divulgada de todas las partituras de La Patum.

ix) *Els Plens*. Son el espectáculo más grande de La Patum, su momento culminante, la apoteosis de la fiesta. Los *Plens*, que antiguamente habían formado un solo cuadro con *les Maces* y que deben su nombre al hecho de ir llenos (*plens*) de fuego, están documentados desde 1621. Cuando se apagan las luces, la música empieza y la plaza se convierte en un infierno que se llena de fuego con mil cohetes quemando a la vez. *Els Plens* evolucionaban solamente al ritmo del *Tabal* hasta finales del siglo XIX, cuando *Quimserra* compuso la genial y alentadora música con la que saltan actualmente.

x) *El Tirabol*. *El Tirabol*, como tal, no es propiamente una comparsa. Representa el punto final de La Patum, el momento en el que Berga celebra el hecho de haber repetido su milagro anual; la máxima expresión de júbilo *berguedà*. En él bailan *els Gegants* y *les Guites* mezclados con toda la multitud que llena la plaza, al ritmo del *Tabal* y los acordes de diferentes melodías que se van repitiendo. Hay cuatro *Tirabols*, *el Tirabol* propiamente dicho, llamado popularmente *La Banyà del Bou*, el vals-jota, el pasodoble y el vals-jota *La Patumaire*, obra de Lluís Sellart Espelt, que se van repitiendo hasta la saciedad.



Primera representación gráfica conocida de La Patum (Primera Guerra Carlista), obra de Ferran de Sagarra y de Llinars, acuarela, 1838 (publicada en la monografía *La Primera Guerra Carlina a Catalunya*, de Ferran de Sagarra y de Siscar, Barcelona, 1935)

## 2. OBRA MAESTRA DEL PATRIMONIO ORAL E INMATERIAL DE LA HUMANIDAD

El 25 de noviembre de 2005, la Unesco reconoció La Patum como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Entre los valores más representativos de la fiesta se destacaron los siguientes:

—Unicidad. La Patum es la única celebración derivada de las antiguas representaciones que participaban en los Bullicios del Santísimo Sacramento nacidas en torno a las procesiones del Corpus medieval que se ha conservado en todo el mundo, circunstancia que la convierte en única y original.

—Antigüedad de la fiesta y sus elementos. El Corpus en Berga debió empezar a celebrarse entre 1320 y 1333. En este marco nacería la Bulla, cuyo origen debe situarse probablemente entre 1375 y 1400, si bien las primeras referencias conservadas sobre la representación se remontan a los años 1454 y 1472. También cabe remarcar la antigüedad de los elementos que forman La Patum, pues todas sus comparsas sobrepasan el siglo de vida.

—Continuidad de la tradición. Algunos actos que conforman la fiesta se mantienen prácticamente invariables desde hace siglos. Esto ocasiona el mantenimiento de antiguas tradiciones en un marco de renovación constante que adapta la fiesta a las exigencias actuales. Así, La Patum mantiene la dualidad moderno-antiguo, lo cual comporta que los participantes se sientan identificados con una potente tradición heredada de los antepasados y que, a la vez, las nuevas generaciones encuentren en la fiesta elementos actuales. Asimismo, los materiales utilizados para reparar las comparsas son los tradicionales, y no se ha optado por materiales modernos. Otro elemento remarcable es el proceso de «vestir» *els Plens*, un complicado y delicado procedimiento mantenido inalterable a través de los siglos y que aún actualmente, pese las dificultades que comporta (fácilmente resolubles con las técnicas modernas), sigue llevándose a cabo de la misma forma.

—Elementos únicos y singulares. Entre los elementos que singularizan La Patum se destacaron cinco por su trascendencia y originalidad:

- a) El marco natural. Se ha mantenido a través de los siglos. La plaza de Sant Pere y las calles del casco antiguo representan un escenario a medida para la representación, sin el cual la fiesta no sería la misma. En este sentido, podemos afirmar que existe una trilogía esencial para la fiesta: Corpus-Berga-Patum. O sea, que La Patum sólo se celebra por Corpus y en el interior del casco antiguo de Berga, de tal manera que ni la totalidad de la celebración en su conjunto ni ninguna de sus comparsas de forma particular actúan fuera de estas fechas ni de este espacio.
- b) El factor humano de la participación. La Patum es una fiesta donde el público no es un simple espectador, sino que la gente participa activamente. El pueblo «hace» Patum, sin necesidad de llevar ninguna comparsa. Por este motivo, La Patum debe verse, pero sobre todo debe

vivirse; porque La Patum acaba resultando una vivencia para todos aquellos que participan en ella.

- c) La *Guita*. Destaca porque es la única mulaza catalana que ha mantenido la forma original de este antiguo entremés procesional: cuerpo de mula, cola de caballo, cuello de jirafa y una cabeza más o menos fierra. Por este motivo, ninguna otra mulaza es como la de Berga; ello la convierte en un elemento único entre el bestiario festivo catalán e incluso mundial.
- d) Los *Plens*. Son una comparsa única pese a que muchas poblaciones disponen de diablos, pues sólo en Berga presentan esta forma, este tipo de cohetes y estas reminiscencias vegetales. Los *Plens* destacan por haber mantenido vivos recuerdos de cultos paganos de carácter agrario, por haber conservado un sistema de vestimenta tradicional casi invariable durante siglos y por ser el mayor espectáculo de La Patum.
- e) El *Tirabol*. Es un momento de comunión ritual que, pese haberse documentado en otros lugares, sólo en Berga continúa celebrándose cada año.

—La concepción festiva preservada a través de los siglos. Algunas costumbres se han mantenido vivas desde la Edad Media hasta hoy, incluso después de haber perdido la vigencia histórica que las gestó. Entre los elementos que conservan su concepción original, destacan el pleno municipal de la Ascensión, los *Quatre Fuets* (prueba de los cohetes) y los saltos en honor de los regidores.

### 3. SALVAGUARDA Y PROTECCIÓN

#### 3.1. *Peligros de La Patum*

Resulta evidente que toda forma inmaterial de manifestación cultural está expuesta especialmente a los cambios que se producen en su entorno físico, ideológico y tradicional, pues depende de la voluntad humana y se trata de una obra intangible y sujeta a variaciones. En el caso de La Patum de Berga, más que hablar de los riesgos y peligros que pueden hacer temer por su desaparición total, es preciso hacer referencia a determinadas amenazas que comportan una serie de transformaciones, distorsiones y desvaloraciones en virtud de procesos de cambio rápido y de aculturación:

- a) Escenarios de actuación tradicionales. Durante el siglo xx, la ciudad de Berga pasó de ser una ciudad dedicada a los sectores primario y

secundario (sobre todo a este último) a tener una población dedicada, de manera casi exclusiva, al sector servicios. Sus habitantes se multiplicaron por tres a lo largo de la centuria, su núcleo urbano creció de forma espectacular y ha recibido un flujo migratorio importante desde principios del siglo XXI. Aun con ello, La Patum continúa manteniendo sus escenarios de actuación tradicional, a pesar de la constante demanda por parte de algunos habitantes de los barrios periféricos de que la fiesta también llegue hasta allí y de que se descentralice de las zonas del casco antiguo, lo que desvirtuaría la fiesta de forma considerablemente importante.

- b) Materiales y técnicas constructivas tradicionales. Los nuevos materiales constructivos, las técnicas modernas y los avances en el mundo de la plástica representan otro riesgo importante, aunque no real en Berga, pues supondría una amenaza para la autenticidad de la tradición. Algunas poblaciones han sucumbido ante las engañosas ventajas que ofrecen los avances técnicos y materiales, y han sustituido sus comparsas, las que han actuado siempre, por réplicas construidas con materiales menos pesados y carentes de la artísticidad de las antiguas. Esta situación, como hemos dicho, no se produce en Berga. En primer lugar, porque todas las comparsas que actúan son centenarias y es necesario mantenerlas, ya que son éstas las que han escrito la verdadera historia de La Patum. En segundo lugar, porque a pesar de que son piezas pesadas (alguna sobrepasa los cien kilogramos), esto les proporciona una solemnidad en sus movimientos que, en el caso de ser rebajadas de peso, perderían. Finalmente, porque una parte importante de los portadores de la experiencia, todos aquellos que las trajinan y la mayor parte del pueblo que participa en la fiesta demuestran hacia las comparsas una serie de sentimientos, que hasta cierto punto podríamos calificar de *románticos*. Sentimientos de respeto, adoración, devoción y veneración; unos sentimientos que se perderían en caso de que se produjese esta sustitución.
- c) Fechas y lugares de representación. La demanda turística y la tentación de proyectar la fiesta en el ámbito nacional e internacional, a través de representaciones fuera de la ciudad de Berga, o en fechas que no tienen nada que ver con el Corpus, de la celebración completa o de parte de sus integrantes, representa uno de los mayores riesgos para la fiesta. Convertiría La Patum en un espectáculo mediático-turístico sin el sentimiento y la fuerte tradición que la impregnan. Ya no sería La Patum de Berga, sino una simple parodia imitativa de lo que es una muestra única, secular y original.

- d) El turismo. Berga es una ciudad de 17.000 habitantes que durante los días que dura La Patum recibe unos 100.000 visitantes. El principal peligro reside en el hecho de que la masiva participación de turistas en un ámbito incapaz de acogerlos pueda desvirtuar la celebración y los bailes y comparsas que la integran.

### 3.2. *Acciones de salvaguarda*

- a) El Patronato Municipal de La Patum. En el año 2001 se creó este organismo con la finalidad de administrar, conservar y coordinar el desarrollo de la fiesta; todas las actividades derivadas y relacionadas estrictamente con sus comparsas, sus actuaciones y las de sus integrantes; velar por la buena utilización del nombre y la imagen de la celebración; así como todo aquello relacionado con su imagen corporativa, publicitaria y de difusión y cuanto, de forma general o específica, incluya el nombre *Patum*.
- b) El Centro de Interpretación de La Patum. Este proyecto presenta una doble vertiente, la de adecuar unos espacios suficientemente amplios y óptimos para garantizar un buen desarrollo de la celebración y, a la vez, la de ofrecer al visitante un conocimiento a fondo de esta fiesta a partir de los objetos, imágenes y documentos que se puedan exponer y desde el archivo-biblioteca donde estudiosos y visitantes en general se documenten.
- c) La Patum infantil. Esta versión a escala de La Patum, que se celebra anualmente el viernes de la semana de Corpus, es la máxima garantía de supervivencia, pues en ella los niños y niñas de Berga aprenden a hacer Patum, de tal forma que La Patum infantil se ha convertido en una auténtica escuela de *patumaires*.
- d) La Ley de La Patum. En 2012 se iniciaron los trámites para que La Patum se dote de una ley propia con la finalidad de que garantice la preservación de la celebración. Esta ley, inspirada en la que ya existe para el *Misteri d'Elx*, la otra forma de expresión cultural del estado español reconocida por la Unesco como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, debe basarse en la protección de la fiesta, en la garantía de su financiación, en la mejora de la promoción, en el fomento de la investigación y en la salvaguarda del patrimonio. Actualmente esta acción está parada.

APÉNDICE:  
 ÁLBUM FOTOGRÁFICO



«Y de repente se apagan las luces, empieza la música, se encienden *els Plens* y la plaza se convierte en un verdadero infierno repleto de fuego», fotografía Climent Escobet, Archivo Luigi



*Les Guites* intentan abrirse paso entre el gentío en La Patum nocturna, Archivo Luigi



El delicado y atávico proceso de «vestir» *els Plens*, Archivo Luigi





Baile de los *Gegants* en La Patum completa, Archivo Luigi



*Els Nans Nous* de La Patum infantil, verdadera escuela de patumaires, Archivo Luigi

## «BLANQUÍSIMA SEÑORA»: FIESTAS INMACULISTAS DE 1665 EN SANTA MARÍA LA BLANCA DE SEVILLA

### «WHITEST LADY»: IMMACULATE FEASTS OF 1665 IN SAINT MARY THE WHITE IN SEVILLE

FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA\*

#### RESUMEN

En este trabajo analizamos distintos aspectos de las excepcionales fiestas celebradas en 1665, en la parroquia de Santa María la Blanca de Sevilla. Pretendían festejar el concepto de ‘Inmaculada Concepción de la Virgen’, así como la inauguración de la renovada parroquia. Por otra parte, procuró intensificarse el culto y la devoción a la imagen titular, Santa María de las Nieves. Repararnos en distintos elementos de aquellas celebraciones, como la arquitectura efímera y el ornato general, la propia imagen mariana, los espectáculos pirotécnicos, la procesión, la respuesta popular, los patrocinadores, etc.

*Palabras clave:* Santa María la Blanca; Inmaculada Concepción; Justino de Neve; marqués de Villamanrique; Murillo; arquitectura efímera.

#### ABSTRACT

In this work we analyze different aspects of the exceptional festivals celebrated in 1665 in the parish of Santa Maria la Blanca in Seville. They were parties that were intended to celebrate the concept of the ‘Immaculate Conception of the Virgin’, as well as the inauguration of there novated parish. On the other hand, they tried to intensify the cult and devotion to the titular image, Our Lady of the Snows. We pay attention to different elements, of those festivals such as the ephemeral architecture and general decoration, the Marian image itself, the fireworks, the procession, the popular response, the sponsors, etc.

*Key words:* Santa María la Blanca; Immaculate Conception; Justino de Neve; Villamanrique marquis; Murillo; ephemeral architecture.

---

\* Universidad de Sevilla. Profesor Titular de Historia del Arte. Facultad de Geografía e Historia. Calle Doña María de Padilla, s/n. 41004 Sevilla. Correo electrónico: fherrera@us.es.

«Rosa divina que en gentil cultura  
eres, con tu fragante sutileza,  
magisterio purpúreo en la belleza,  
enseñanza nevada a la hermosura».

Sor Juana Inés de la Cruz, *Sonetos*.

La historia de la parroquia sevillana de Santa María la Blanca es bien conocida merced a una serie de trabajos que se remontan al siglo XIX. Tuvo su origen en una sinagoga expropiada a los judíos en 1391, convertida posteriormente en iglesia de tres naves de filiación gótico-mudéjar, con cubiertas lígneas, reformada en profundidad en tiempos barrocos, especialmente entre 1662 y 1665, punto de partida de los actos festivos sobre los que ahora entraremos. En las últimas restauraciones han salido a la luz restos de la anterior sinagoga, reaprovechados en las reconstrucciones del XVII, e incluso de la mezquita previa, que puede datar del siglo XI<sup>1</sup>. A principios del Cuatrocientos quedaría configurado como templo cristiano, llegando de esa época a nuestros días el ábside poligonal y la portada principal, con el tramo inferior de la espadaña (fig. 1). El inte-



Fig. 1. Portada principal y espadaña de la iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla

<sup>1</sup> GIL DELGADO, Óscar. «Santa María la Blanca de Sevilla, templo de tres religiones: estudio arquitectónico». *Archivo hispalense*, ns. 291-293 (2013), pp. 65-97; de la cita pp. 69-74.

rior conservó la espacialidad y algunos muros de la sinagoga, hasta la radical transformación barroca de su espacio, que tuvo lugar a partir de 1662<sup>2</sup>.

#### EL TEMPLO Y LAS FIESTAS: SIGNIFICACIÓN

Es importante señalar que, desde los tiempos de su conversión en iglesia cristiana, se rinde culto en su altar mayor a Nuestra Señora de las Nieves, popularmente conocida en Sevilla como *Santa María la Blanca*. En la década de 1640-50 se han documentado las primeras obras orientadas a suplir algunas necesidades (capillas bautismal y sacramental), dotando al espacio de novedoso mobiliario barroco como el retablo mayor y el coro. En el apartado arquitectónico intervinieron los maestros mayores de obras del arzobispado Diego Gómez y Pedro Sánchez Falconete, mientras que las labores de talla y ensamblaje corrieron a cargo del arquitecto de retablos Martín Moreno<sup>3</sup>. Sin duda, los trabajos de reforma y reconstrucción que configuraron a la ayuda de parroquia catedralicia como una de las cimas del barroco sevillano son los efectuados entre 1662 y 1665, punto de partida indiscutible de nuestro discurso. Entonces fue provista de columnas toscanas de jaspe y su techumbre se ocultaría por falsas bóvedas de yeso en las que se dispuso un ornato de extremada riqueza a base de cortezas, tarjas, frutos, flores, serafines, ángeles, etc., todo ello complementado con jeroglíficos e inscripciones, estas últimas, pintadas sobre el muro<sup>4</sup> (figs. 2 y 3). El acendrado ornato de la nave central y

<sup>2</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1932, p. 48; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La iglesia de Santa María la Blanca y su entorno: arte e historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, pp. 67-71.

<sup>3</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *Op. cit.*, pp. 71-79.

<sup>4</sup> Basándose en Palomino, los modernos estudios de Alfredo Morales y Teodoro Falcón siguen admitiendo la ejecución por los hermanos Borja (Pedro, Pablo y Felipe), bajo la dirección y traza de Pedro Roldán, si bien la documentación conocida no es clara al respecto. Consúltense: BONET CORREA, Antonio. *Arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Poligrafía, 1978, p. 42; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «La iglesia de Santa María la Blanca». *Laboratorio de Arte*, n. 1 (1988), pp. 117-131; ARENILLAS, Juan Antonio. *Del Clasicismo al Barroco: arquitectura sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2005, pp. 176-177; MORALES, Alfredo J. *La piel de la arquitectura: yserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2010, pp. 146-155; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «La iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla, punto de encuentro entre Murillo y Justino de Neve». En: *Murillo y Justino de Neve: el arte de la amistad*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Sevilla: Fundación Focus-Abengoa; Londres: Dulwich Picture Gallery, 2012, pp. 61-71; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La iglesia de Santa María la Blanca... Op. cit.*, pp. 82-90. Los jeroglíficos marianos y las inscripciones, así como la correspondencia de esta iconografía con la simbología que relata Torre Farfán en el libro de las fiestas, han sido estudiados por: RECIO MIR, Álvaro. «“Fiesta edificada, viva y eterna”: Justino de Neve, Torre Farfán y algunas claves interpretativas de Santa María la Blanca de Sevilla». *Laboratorio de Arte*, n. 27 (2015), pp. 185-209.

laterales se culminó con una serie de pinturas encargadas a Bartolomé Esteban Murillo, por desgracia saqueadas por el mariscal Soult en 1810, bien conocidas por todos los estudiosos del artista y cuya temática y posición en el templo recordamos. A los lados de la media naranja, dos lunetos que representan *El sueño del patricio Juan* (Museo Nacional del Prado) y *El patricio revela su sueño al Papa Libero* (Museo Nacional del Prado). En las cabeceras de las naves laterales, del Evangelio y de la Epístola, otros dos medios puntos, más pequeños, con *La Inmaculada* (Museo del Louvre) y *El triunfo de la fe* (The Faringdon Collection, Oxfordshire, Reino Unido)<sup>5</sup>. Arquitectura, ornato y pintura alcanzaron aquí uno de los momentos álgidos del barroco andaluz, como expresión de intensos y triunfales sentimientos religiosos, de superación de la cruda realidad, que derivarán o se complementarían con otro de los elementos asociados a la estética y cultura del barroco: la fiesta y su poder embriagador y transformador de lo cotidiano.

Nos referiremos de forma particular a la fiesta celebrada desde el 1 de agosto de 1665 por espacio de diez días. En ella vuelven a destacar los acostumbrados componentes del espectáculo religioso barroco: celebraciones fastuosas en el templo, música, ricos decorados en el entorno de la plaza y calles adyacentes, con exhibición de riquezas eclesiásticas y particulares, luminarias, regocijo público con fuegos artificiales y procesiones. No falta —y esto es relevante— la relación escrita de las mismas, en la que nos basaremos para adentrarnos algo más de lo ya analizado por otros autores que nos han precedido, y que constituye una importante pieza literaria de este género, tan propio de los siglos XVII y XVIII. El texto se debe al erudito, poeta y clérigo Fernando de la Torre Farfán<sup>6</sup>, bien conocido en Sevilla como autor de otro relato de fiestas dedicado a las celebradas por el nuevo culto al rey San Fernando en 1671, obra cumbre de la tipografía hispalense de la época y como relación festiva<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Las pinturas de Murillo, de Santa María la Blanca». *Archivo español de arte*, v. XLII, n. 165 (1969), pp. 13-42; IDEM. *Murillo: su vida, su arte, su obra*. Madrid: Espasa Calpe, 1981, v. I, pp. 327-337; BERNALES BALLESTEROS, Jorge. «Presencia de Murillo en las fiestas barrocas de Sevilla». *Boletín de Bellas Artes*, v. XVI (1988), pp. 45-63; VALDIVIESO, Enrique. *Murillo: catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso, 2010, pp. 124-125; FINALDI, Gabriele (ed. y com.). *Murillo y Justino de Neve: el arte de la amistad*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Sevilla: Fundación Focus-Abengoa; Londres: Dulwich Picture Gallery, 2012, pp. 102-113.

<sup>6</sup> TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la Iglesia parrochial de S. María la Blanca [...] en obsequio del nuevo breve concedido por N. Smo. Padre Alejandro VII en favor del purissimo mysterio de la Concepción sin culpa original de Maria Santissima [...] con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su Templo para esta fiesta: dedícase a la Augusta Blanquissima Señora, por el postrado afecto de un Esclavo de su Purissima Concepción*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1666.

<sup>7</sup> TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando [...]*. Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671.



Fig. 2. Interior de la iglesia de Santa María la Blanca con la reforma de 1662-1665



Fig. 3. Interior de la iglesia de Santa María la Blanca; detalle de la media naranja, 1662-1665



Fig. 4. Iglesia de Santa María la Blanca; detalle del arco de ingreso con una inscripción inmaculista, 1662-1665

No fueron unas simples fiestas, de celebración anual, sino un acontecimiento excepcional de intenso acento mariano y triunfal en el que se aglutinan dos hechos significativos para la ciudad, su iglesia catedral, la ayuda de parroquia y los eruditos promotores de la misma. En primer lugar, la inauguración del renovado templo, en cuya reforma se acentúa el protagonismo mariano mediante la iconografía citada y el impulso de la devoción a la Virgen de las Nieves. Esta fue la causa esencial, pero además, puestos a intensificar el culto mariano, se trae a colación la célebre bula del papa Alejandro VII sobre la Inmaculada, *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*, promulgada el 8 de diciembre de 1661<sup>8</sup>. En ella se reconocía la concepción sin mancha de la Virgen y se imponía silencio sobre el tema, declarando la posible herejía de quien no acatare esta constitución o la debatiese, además de propugnar severos castigos (fig. 4). Había sido demandada insistentemente por la Iglesia española, al frente de la cual figuró el rey Felipe IV. Ahora se festeja en Sevilla la bula, varios años después de su difusión. Por último, saltan a la vista las intenciones de los bienhechores o patrocinadores del acontecimiento y de la restauración del templo: en primer lugar, el canónigo Justino de Neve<sup>9</sup>, verdadero director de las obras y actos festivos, paradigma de patrocinador barroco y de la cultura dirigida consustancialmente a este movimiento, como destaca Recio<sup>10</sup>. Imprescindibles fueron igualmente el IV marqués de Villamanrique, D. Melchor de Guzmán Osorio Dávila, y hasta el párroco, fallecido unos meses antes de finalizar las obras, Domingo Velázquez Soriano<sup>11</sup>. Todo ello, merced al influjo de Neve, contó con el respaldo del opulento cabildo catedralicio, que ve con muy buenos ojos y apoya continuar con la escalada de fervor immaculista que vive Sevilla en esos momentos y proceder, sin tardanza, a la exaltación colectiva de tales sentimientos.

<sup>8</sup> Disponible en: [https://mercaba.org/MAGISTERIO/sollicitudo\\_omnium\\_ecclesiarum.htm](https://mercaba.org/MAGISTERIO/sollicitudo_omnium_ecclesiarum.htm). (Consultado el 12 de septiembre de 2020).

<sup>9</sup> Sobre la cultura, religiosidad y grandes empeños artísticos que patrocinó o impulsó Justino de Neve, véanse: BRAHAM, Allan. «Murillo's portrait of Don Justino de Neve». *The Burlington Magazine*, v. CXXII, n. 924 (1980), pp. 192-194; CHERRY, Peter. «Palabras y obras pías: la biblioteca del canónigo Justino de Neve». En: *Poder y saber: bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 385-412; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «El canónigo Justino de Neve en la iglesia de Santa María la Blanca». *Laboratorio de Arte*, n. 23 (2011), pp. 589-598. En especial, consúltense los textos debidos a G. Finaldi, P. Cherry, T. Falcón y B. Navarrete incluidos en los estudios del catálogo de exposición: FINALDI, Gabriele (ed. y com.). *Murillo y Justino de Neve... Op. cit.*; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «La iglesia de Santa María la Blanca...». *Op. cit.*, p. 37; RECIO MIR, Álvaro. «“Fiesta edificada, viva y eterna”...». *Op. cit.*, pp. 186-191; NAVARRETE PRIETO, Benito. *Murillo y las metáforas de la imagen*. Madrid: Cátedra, 2017, pp. 201-220.

<sup>10</sup> RECIO MIR, Álvaro. «“Fiesta edificada, viva y eterna”...». *Op. cit.*, p. 187.

<sup>11</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «La iglesia de Santa María la Blanca...». *Op. cit.*, pp. 27-28 y 36-37.

Los intereses y la especial intención subliminal del canónigo Neve saltan a la vista en la concepción del relato. Si bien en el título del libro proclama, en primer lugar, el breve de Alejandro VII sobre la Inmaculada, a continuación añade el hecho del que se siente responsable y quiere mostrar como un gran logro: la renovación del templo según los dictados de la estética vigente en la Sevilla del momento. En realidad, en la proclamación de esta empresa se centra en gran medida el texto de Torre Farfán, dando cuenta de las novedades del templo, de manera que le interesa destacar las nuevas columnas de jaspe de Antequera, las labores de yeso tallado de la bóveda, de gran delicadeza y esmero en la media naranja, el retablo mayor provisto de columnas salomónicas (fig. 5), debido a Martín Moreno e iniciado en 1657<sup>12</sup>. Incluía, en el cuerpo principal, el camarín de la imagen mariana. Su ornato, en gran medida perdido, coincidiría con el habitual en los retablos barrocos de esa época. Las columnas, hoy totalmente lisas, lucían hojarasca y tarjas junto a racimos de uva. Además, en lo alto figuraba un expositor tipo «colmena», con puertas retractiles, para la exposición del Santísimo, también desaparecido. Para hacernos una idea de estos cambios, merece reproducir la descripción que nos ofrece Torre Farfán del retablo<sup>13</sup>:

las colunas, que son de aquella bellísima architectura que se ha quedado con el nombre salomónico, pulidamente adornadas, entre las bueltas y convexos, de muy bien adornados pámpanos, y razimos. Su disposición es capaz de formar dentro el soberano nicho, o Tabernáculo de la Blanquissima Señora, [...]. Es todo en forma de Trono celestial, suspendido en nubes, y zelages, que ayudan tronos de ángeles, y cherubines, y todo elevado sobre un monte de Nieves, que explican la advocación de la grande Matrona, y recuerdan la maravilla Romana [...].

Sobreponese tan bella fábrica con nuevo modo de coronación, acompañada de grandezas, que razonan conformidad con las otras, en medio del cual se supone un tabernáculo compuesto de estrañesa hermosa. Es fabricado en forma de nicho, vestido de pulidas guarniciones, con la prevención de muy bien talladas puertas, que cerradas fingen la imagen de un sacramento. Estas, cuando necesitan de abrirse, es con razonable providencia, recogién-dose artificiosamente a las cavidades de adentro, con versátil disposición, para que no embaracen, ni la magestad del Trono, ni la vista del pueblo.

Tampoco olvida la descripción del inexistente rico coro de caoba. Sin duda, sería Neve quien orientase la mirada del erudito clérigo, señalando con especial interés las obras que habría costado de su peculio, si bien casi nunca cita su nombre, en señal de humildad.

<sup>12</sup> QUILES, Fernando. *Teatro de la gloria: el universo artístico de la catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2007, pp. 388-390.

<sup>13</sup> TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la Iglesia parrochial de S. María la Blanca...* *Op. cit.*, p. 3v.



## EL ESQUEMA GENERAL DE LA FIESTA

Las de Santa María la Blanca han de situarse en un ciclo festivo dotado de intenso barroquismo, acontecido en Sevilla entre 1662 y 1671 y que comprende, en primer lugar, las celebradas con ocasión de la inauguración del nuevo templo del Sagrario de la catedral (1662)<sup>14</sup>, las de 1665 objeto de estas líneas y las fastuosas ya citadas por el nuevo culto a san Fernando de 1671, culmen de los espectáculos sevillanos del barroco, ensayado en las dos anteriores. Todas ellas reclamaron la pluma de Torre Farfán, conservándose sus respectivos relatos impresos, de manera que constituyen un singular apartado dentro de este tipo de manifestaciones culturales en el XVII.

El esquema festivo no fue ni mucho menos ideado en estos momentos, respondía a una mecánica habitual, pero sin faltar notas de especial originalidad, antes no ensayadas en esta dimensión. El pregón anunciador, las luminarias de la plaza, el ornato generalizado de calles y edificios con señaladas arquitecturas efímeras, las funciones que se suceden día a día componiendo un novenario, con música, cánticos, panegíricos, sermones, etc., así como los regocijos públicos nocturnos con fuegos artificiales y, por fin, la procesión del último día componen un esquema al que ya nos tenía habituado, en gran medida, el fasto barroco sevillano.

Si bien conocemos los dos hechos citados, la bula del papa Alejandro VII y la renovación del templo, el referente simbólico de aquellas jornadas fue la exaltación de la pureza y blancura de María, como la nieve, cuyo nuevo trono (el templo renovado) contribuirá a difundir este atributo mariano de obligatoria creencia y fomentará la devoción a la Virgen de las Nieves o Santa María la Blanca, que encarna de forma especial el concepto de pureza<sup>15</sup>.

Repasando en líneas generales el transcurso de la festividad, esta se inició en la tarde-noche del sábado 1 de agosto, con un lucido pregón, que recorrió las calles por las que el día 10 transcurriría la procesión que pondría punto final a los actos. Aquel pregón tuvo la particularidad de constituir toda una llamada a la ciudadanía en general. Comenzó con repique de las campanas de la Giralda, que fueron secundadas por las de parroquias y conventos. Hay que destacar el protagonismo que en todo momento tuvo la torre de la catedral, «pirámide de Sevilla», como en casi todas las celebraciones festivas

<sup>14</sup> TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Templo panegírico, al certamen poético, que celebró la hermandad insigne del Smo. Sacramento, estrenando la grande fábrica del Sagrario nuevo de la metrópoli sevillana [...]*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1663.

<sup>15</sup> TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la Iglesia parrochial de S. María la Blanca...* *Op. cit.*, pp. IIIr y v, vv y 1r.

de la ciudad, pues al sonido de sus campanas siguió su alumbrado con luminarias, de manera que —cita Torre Farfán— «jamás aquel admirable edificio se vio tan frecuentado de luzes, aunque siempre se halla tan rodeado de estrellas». Incluso la escultura de la fe o veleta, mejor conocida como *el Giral-dillo*, fue provista de una gran tea encendida<sup>16</sup>. Jóvenes con clarines, vestidos con «vaqueros» de damasco, a tono con las colgaduras de la plaza, recorrieron la ruta preestablecida, iluminándose con faroles y luminarias todo el recorrido. Aquella noche, los fuegos artificiales y máquinas pirotécnicas exaltaron los ánimos de la colectividad en la explanada dispuesta en el exterior de la puerta de La Carne, donde había incluso un montículo idóneo para simular un volcán (fig. 6).

Como no podía ser de otro modo, los fastuosos oficios sucedidos en los siguientes días fueron la ocasión para reunir a algunos de los más avezados sermonistas, que despacharon su oratoria aludiendo al concepto de ‘inmaculada pureza de María’ y a toda suerte de justificaciones teológicas y bíblicas. Comenzó D. Pedro Francisco Levanto, arcediano de Reina de dignidad catedralicia y capellán de su majestad. Le siguieron fray Antonio de Vergara, lector de teología del real convento de San Pablo, fray Juan del Castillo, lector jubilado de la orden franciscana, fray Francisco de Burgos, definidor general y padre de la provincia agustina, fray Pedro de León, prior del convento del Carmen y examinador sinodal del arzobispado, fray Francisco Fregoso, definidor provincial de la orden de la Merced, fray Sebastián Bejarano, lector jubilado de la orden mínima de San Francisco de Paula, fray Antonio de la Madre de Dios, de la orden mercedaria, quien se ocuparía de una oración panegírica, y por último, D. Pedro Blanco Infante, prebendado de la Santa Iglesia<sup>17</sup>.

La primera de las funciones tuvo especial relevancia, siendo celebrada por el cabildo de la catedral y contando con la presencia de numerosos canónigos, colegiales y el coro que interpretó villancicos. Todo el espléndido aparato acostumbrado en el templo mayor de Sevilla fue trasladado a la pequeña iglesia mariana, adornándose los altares con el terno reservado a la octava de la Inmaculada en la catedral, no faltaron los «cantorcicos» o «seises» interpretando sus danzas, vestidos para la ocasión con sus «vaqueros» azules y plateados. El artificio más atractivo debió ser la nube instalada en el cruce-ro, en la media naranja, que en el transcurso de la celebración se abrió en sus

<sup>16</sup> IBIDEM, pp. 6v y 14v.

<sup>17</sup> Sobre los contenidos e ideas teológicas de estos sermones, en todos ellos se alude a la pureza de la Virgen, la simbología de la Nieve, el templo de Santa María la Blanca como nuevo trono mariano, la Virgen como arca que trae la salvación, etc. Véase al respecto: GARCÍA BERNAL, Jaime. «Murillo y la fiesta sagrada». En: *Murillo ante su IV centenario: perspectivas historiográficas y culturales*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2019, pp. 159-166, en especial, pp. 163-166.

tres partes, derramando, una de ellas, flores, otra, pajarillos y cédulas impresas con poesías, y el tramo central derramó una lluvia de «agua de olor» que cayó sobre los congregados. Transcribimos un fragmento de aquellos versos:

Oy llueve el cielo alegría,  
y es que la gloria está franca  
al candor de tan gran día,  
porque muestra el sol más blanca  
la pureza de María.

La nube, que planta breve,  
vio el cuidado del profeta,  
oy blancas ternezas llueve:  
por agosto, que discreta  
es la frialdad de la nieve!

De menor espectacularidad fueron los siguientes oficios, en los que no faltaron la música, las oraciones y los villancicos. Por fin, el penúltimo día volvieron a repetirse los fuegos artificiales nocturnos y, como conclusión a tales fiestas, la magna procesión de la última jornada, con representación de la nobleza, autoridades civiles y eclesiásticas, órdenes religiosas, el cabildo catedralicio, etcétera. Aquí se volvió a poner en relación el concepto ‘Inmaculado de María’, primer sagrario de Cristo, con el discurso sacramental, de manera que después de la imagen mariana procesionó el Santísimo<sup>18</sup>.

#### LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE LAS NIEVES O SANTA MARÍA LA BLANCA

La actual imagen de candelero de Santa María la Blanca (fig. 7) nada tiene que ver con la que protagonizó la fiesta de 1665, tratándose de una obra debida al escultor murciano Leoncio Baglietto González (1820-1891), estrenada en 1864 y cuya sustitución se debió al estado de deterioro de la primitiva imagen, a la que se le pierde la pista desde entonces<sup>19</sup>. Únicamente conservamos un grabado de la misma, obra de Matías de Arteaga, que la representa ricamente vestida con saya o basquiña acampanada, manto que cubre los brazos y cofia abultada por el peinado de rodetes laterales, según la moda cortesana de la segunda mitad del XVI<sup>20</sup> (fig. 8). Lástima de la desaparición de la

<sup>18</sup> Una sucinta relación de los actos la ofreció: SERRANO Y ORTEGA, Manuel. *Glorias sevillanas: noticia histórica de la devoción y culto que la [...] ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción [...]*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, 2004, pp. 541-548.

<sup>19</sup> JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael. «La Virgen de las Nieves, obra de Leoncio Baglietto». *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 727 (2019), pp. 616-617.

<sup>20</sup> SÁNCHEZ RICO, J. I., BEJARANO RUIZ, A., ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO, J. «*Imago Mariae*»: *el arte de vestir vírgenes*. Sevilla: Jirones de Azul, 2015, pp. 42-43.



Fig. 5. Martín Moreno. *Retablo mayor de Santa María la Blanca*, después de 1657



Fig. 6. Detalle del entorno de Santa María la Blanca, con la plaza de la iglesia y explanada de la puerta de La Carne. Plano de Sevilla del asistente Pablo de Olavide, 1771



Fig. 7. Leoncio Baglietto González. *Nuestra Señora de las Nieves*, ca. 1864. Iglesia de Santa María la Blanca



Fig. 8. Matías de Arteaga. *Santa María la Blanca de Sevilla*. Grabado, 1665. Fotografía de Juan Carlos Martínez Amores

que debió ser una imagen escultórica bajomedieval, quizás entronizada en el templo por los capitulares de la catedral, cuando en 1391 recibieron la sinagoga hebrea para convertirla en capilla catedralicia, tal como afirmó Ortiz de Zúñiga<sup>21</sup>. Hasta avanzado el XVIII siguió siendo una talla completa, como consta todavía en 1733, cuando participó en una procesión de la Hermandad Sacramental de su propio templo, señalando los cofrades las dificultades para encajarle el vestido «por la hechura de Nuestra Señora de las Nieves y tener esta Señora el niño de firme sin poderse quitar»<sup>22</sup>. Sin embargo, las modas, la necesidad de vestirla con mayor empaque y, quizás, los deseos de incrementar su altura motivarían que fuera mutilada y adaptada a un candelero, hecho que pudo tener lugar en un taller del convento de San Leandro en 1791, como cita Falcón<sup>23</sup>. Poco antes de su definitiva desaparición, José Alonso Morgado la conoció convertida en un candelero, con la imagen, sin duda, fragmentada por la mitad de su cuerpo, declarando estar constituida «de una especie de armazón de lienzo, a que vulgarmente se llama candelero»<sup>24</sup>, una especie de candelero adecentado o maniquí.

La costumbre de arropar imágenes se remonta a la plena Edad Media, como es el caso de la Virgen de los Reyes en Sevilla, un maniquí pensado para ser engalanado con ricas prendas. La eclosión de las vírgenes de candelero, apropiadas para ser ataviadas según la moda cortesana, se produce en la segunda mitad del siglo XVI. Esta práctica se vería intensificada en los siglos del barroco<sup>25</sup>. Singular es el caso de esculturas talladas de cuerpo entero, como era la de las Nieves de Sevilla, la del Soterraño de la parroquia de San Nicolás o incluso las vírgenes canarias de las Nieves en La Palma, Candelaria en Tenerife o del Pino en Gran Canaria, cuya creciente devoción, necesidad de exhibir las donaciones de joyas y vestidos, búsqueda de expresividad, impacto, etc. llevarían a la ocultación de las imágenes originales por ampulosas y ricas prendas, tal como hoy siguen distinguiéndose. No vamos a entrar en la cuestión del sentido sobrenatural que adquieren muchas de estas imágenes ni en su carácter mirífico, que reclama rico ornato —ya sean telas

<sup>21</sup> Dato tomado del trabajo que figura en esta misma obra: RODA PEÑA, José. «La Virgen de las Nieves: representaciones escultóricas en Sevilla y su provincia». Conferencia plenaria presentada en el II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 2020). Agradecemos al autor que nos haya permitido consultar su texto. Véase también en el presente libro de actas.

<sup>22</sup> ROMERO MENSAQUE, Carlos José. «Religiosidad eucarística y devoción mariana: la procesión del Corpus y Nuestra Señora de las Nieves de Santa María la Blanca en 1733». *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 462 (1997), p. 59.

<sup>23</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La iglesia de Santa María la Blanca... Op. cit.*, p. 110.

<sup>24</sup> ALONSO MORGADO, José. «La imagen de Nuestra Señora de las Nieves generalmente llamada Santa María la Blanca, titular de su iglesia parroquial en Sevilla». En: *Sevilla Mariana*. Sevilla: Imprenta y Librería del Salvador, 1882, v. III, p. 87.

<sup>25</sup> SÁNCHEZ RICO, J. I., BEJARANO RUIZ, A., ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO, J. *Op. cit.*, pp. 39-47.

bordadas, plata, joyas, piedras preciosas y perlas, etc.—, creencia subrayada desde Bizancio<sup>26</sup>.

En todas ellas se harían evidentes las dificultades para encajar las prendas, habida cuenta de la necesidad de adaptarlas al Niño, sustituido en el caso de la patrona de La Palma (fig. 9), y las propias manos, añadidas en la mayoría de los casos. En muchas vírgenes europeas que experimentan el mismo proceso a finales del XV o a lo largo del XVI —es decir, el recubrimiento de las primitivas esculturas o maniqués góticos e incluso románicos—, se observan los mismos inconvenientes, resueltos en muchos casos mediante la ocultación de la totalidad del cuerpo, extremidades incluidas, bajo las basquiñas o sayas que las enfundan por completo, salvo los rostros de la Madre y el Niño. El *Atlas Marianus* del jesuita Wilhelm Gumpfenberg nos ofrece un repertorio de estampas con múltiples vírgenes que muestran esta característica, sin que parezca originar limitación de carácter devocional ni de percepción cercana de la imagen ni sus valores espirituales. Es el caso de célebres advocaciones marianas repartidas por toda Europa occidental, como la Virgen de Loreto, de Puy, de Myans, de Messina, de Tongre, de Zell (fig. 10), de Monte Berico, de Liesse, de Rocamador, de Loreto de Alvitás, etcétera<sup>27</sup>. En todas ellas llama la atención la ausencia de manos; si acaso, a lo sumo, una del Niño en actitud de bendecir. Es un rasgo que en la España de los siglos XVI-XVII se interpretaría como antinatural. Quizás, a finales del XV o durante el XVI, pudo ocurrir lo mismo con algunas de nuestras vírgenes, como es el caso de la sevillana de las Nieves.

Carecemos de datos que señalen el momento en el que estas imágenes fueron provistas de nuevas manos, postizas, sobresaliendo de la vestimenta. Esta particularidad llamó la atención de uno de los sermonistas citados, el primero en intervenir, Pedro Francisco Levanto, arcediano de Reina de la Catedral hispalense. Para el retórico orador, mucho más que otras vírgenes, la de Santa María la Blanca era «la más viva imagen de la bondad infinita», justificando tanta y desmedida bondad por el hecho de poseer cuatro manos,

<sup>26</sup> El tema lo tratan: FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 2011, pp. 139-148; SANSTERRE, Jean Marie. «Miracles et images: les relations entre l'image et le prototype céleste d'après quel que siècles des X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles». En: *La performance des images*. Bruselas: Université de Bruxelles, 2010, pp. 47-84, en especial, pp. 82-83.

<sup>27</sup> Las ediciones del *Atlas Marianus* de Gumpfenberg se suceden desde las primeras, más breves, de 1655, 1657 y 1659 (esta última en edición bilingüe latín-alemán), hasta la definitiva y más extensa de 1672. Véase: BALZAMO, N., CHRISTIN, O., FLÜCKIGER, F. (eds.). *L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpfenberg*. Neuchâtel: Alphil, 2015; de las vírgenes citadas, véanse las pp. 55-62, 97-100, 125-134, 224-229, 332-335, 391-395 y 492-494.

dos ocultas en la escultura original y otras dos postizas, añadidas en tiempo indeterminado, cuando comenzó a ser revestida<sup>28</sup>:

Quatro manos tiene, devotos fieles. Quatro manos juega la Reyna Soberana María en su Imagen de Santa María la Blanca. Me alegra, enternece, y llena de confianza el corazón, saber, publicar, repetir, y desentrañar tan dulce noticia. Fue en su principio, y es, toda de hermosa talla: añadiola el arte brillante, y vistosa de belleza en el fino oro, y vivos colores. Traçó la devoción después (quién sabrá de tanta antigüedad en qué tiempo?) para lograr empleos de riqueza, en vestidos varios semejantes al de aora, añadir a su hermosura más grandeza, y mayor magestad, vistiendo el Santo cuerpo de sobrepuestos bordados, y telas. Huvieron de quedar escondidas sus dos antiguas manos, y labrarse otras dos manos de nuevo, para la perfecta composición en la mudança, que son las que se ven, se miran, se besan, y se adoran.

Apurando su barroca imaginación, Levanto fundamenta en tantas manos —además de una tercera también añadida al Niño— la multitud de dones y gracias que provee tan magnífica Señora y su Hijo. Por si fuera poco, llega a distinguir entre las manos visibles que sobresalen de su vestuario, provisoras de bondades tangibles o materiales, y las ocultas, que otorgan gracias de naturaleza espiritual, invisibles, como las propias extremidades marianas.

También en el archipiélago canario, algunas vírgenes, como las Nieves, Candelaria (la original), del Pino, etc., fueron dotadas de manos postizas con objeto de proveer de mayor grado de naturalismo y facilitar la comunicación con el fiel. Al contrario de lo que indicamos respecto de ciertas vírgenes europeas, las manos de la imagen se revelan del todo imprescindibles pues no sólo otorgan favores, sino que reciben y asumen las peticiones o demandas de auxilio de los creyentes. De forma parecida al sermón de Levanto lo expone un texto barroco dedicado a las devociones marianas canarias, el de fray Diego Henríquez; en él encontramos múltiples ejemplos de solicitud de ayuda ante una calamidad, desgracia o enfermedad, poniendo los devotos, figuradamente en manos de la Señora, la solicitud de auxilio y la confianza en el buen fin. Así lo relata en referencia al clérigo palmero D. Juan Méndez quien, de viaje a la península, fue apresado por corsarios turcos y llevado a Argel, de manera que «imposibilitado de medios para redimirse, recurrió a la Protectora de su Ysla, puso en las manos de su poderosa clemencia su angustiado corazón, encomendó su necesidad a esta Señora de las Nieves, en quien tuvo firme la esperanza de su remedio». De la majorera Virgen de la Peña señala Henríquez: «Nunca han estado ociosas sus preciosísimas y generosas manos, sí siempre oficiosas, y exercitadas en sus liberales mercedes no solo

<sup>28</sup> TORRE FARFÁN, Fernando. *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca...* *Op. cit.*, p. 44v.

a los naturales de aquella Isla, pero a quantos invocan su nombre, e imploran su favor»; así ocurrió con Margarita de Franquis, cuyo pequeño hijo enfermó de gravedad y su ruego «pussolo con verdadero fervor, y fe en las manos, y protección desta celestial Señora», que, acto seguido, proveyó de salud. Ni mucho menos olvida referir las dadivosas manos de la grancanaria Virgen del Pino, expresado en el caso del capitán Manuel Ruiz, cuya pequeña hija fue cautiva por argelinos y liberada felizmente después de haberla encomendado a Nuestra Señora del Pino, siendo todo su consuelo «averla puesto en sus manos»; al igual que declara sobre ocho pescadores que en la costa africana escaparon milagrosamente de los turcos después de poner «sus vidas en manos desta poderosa, y graciosissima Reyna»<sup>29</sup>.

El valor retórico, además de ingredientes imprescindibles a la devoción, llevaría a la provisión de manos supletorias y otros postizos a las viejas imágenes medievales, estéticamente no admisibles a la espiritualidad contrarreformista, convertidas así en auténticos artefactos polimatéricos, al servicio de la devoción, tal como podemos observar en el grabado de Arteaga para las Nieves sevillana.

#### EL ORNATO INMEDIATO AL TEMPLO: GALAS Y ARTE PRIVADO A LOS OJOS DEL PUEBLO

Como toda fiesta, el espacio de la ciudad, calles y plazas, es centro imprescindible de las celebraciones y lugar de persuasión para los fieles. A pesar de ensayos anteriores, la novedad de esta celebración es que el centro neurálgico de la misma es la plaza situada al frente y a un lado de la iglesia y no la plaza festiva por excelencia de la ciudad, la de San Francisco. La imagen recibe máxima atención, tanto en la selección de cuadros, pinturas y esculturas, como de objetos suntuarios y simbología. Lo que aquí se ensaya, bajo la guía de la exaltación del concepto de la 'Inmaculada Concepción', es la extroversión o salida al exterior del mundo reservado y privativo de los interiores. Maravillas artísticas y riquezas materiales franquearon los gruesos muros de la catedral, iglesias y palacios nobiliarios, para ser expuestos a los ojos de la colectividad, para surtir efecto persuasor que intensificara el concepto de 'pureza mariano' y dejara constancia de su carácter trascendente. La creación artística y la importancia dada a la producción de obras *exprofeso*, tanto en

<sup>29</sup> HENRÍQUEZ, Fray Diego. *Verdadera fortuna De las canarias: Y breue noticia De la milagrosa Imagen de nra. señora del Pino de Gran Canaria, 1714*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014, pp. 106, 135, 151, 262 y 267. Agradezco a mi colega el Dr. Carlos Rodríguez Morales que me pusiera al tanto de estos ejemplos.



el interior del templo como en el exterior, adquieren una dimensión que convierte a los artistas, en especial a Murillo, en intérpretes privilegiados de la divinidad y de la relación de Dios y su comunidad, como ha explicado García Bernal en otros casos parecidos<sup>30</sup>.

El ornato de la plaza —con sus estructuras a modo de retablos con altares, tribunas en lo alto, pensados para imágenes y símbolos, las colgaduras, faroles y, especialmente, las pinturas que engalanan tales estructuras, además de los balcones y ventanas de casas particulares y la fachada del propio templo— ha sido detallado ya por múltiples autores siguiendo lo visualizado por Torre Farfán<sup>31</sup>. Si acaso, destacaremos algunos aspectos que —creemos— no han recibido demasiada atención. En primer lugar, en conjunto, la irregular plaza quedaba configurada como un trasunto de gloria o espacio netamente sacralizado, rodeado de altos postes o «pinos» con banderolas, cerrado por dos arcos de triunfo que daban a la calle San José y puerta de La Carne, con una galería también a modo de triple vano triunfal entre la esquina del frente de la iglesia y la casa del marqués de Villamanrique, todo ello, unido a los paramentos de este último palacio y otras casas revestidas de colgaduras y jalonadas por abundantes pinturas. La densa iconografía inmaculista y eucarística era constante, asociada a la Iglesia sevillana, cuyos símbolos y algunos de sus santos no faltaron. Este era el epicentro majestuoso y culminante de la celebración, expresión de la implicación de la ciudad y de sus más altas instancias eclesiásticas en la obtención del breve. A pesar de que en algunas reconstrucciones recientes se dota a estas estructuras de una apariencia clara de retablos —con sus calles, cuerpos, columnas salomónicas, remates, cornisas, frontones curvos, tabernáculos, etc.—, hemos de pensar en el carácter efímero e ilusionista de las mismas, alejado de la imagen de los habituales retablos de madera dorados.

La madera fue importante y problemática su obtención, pues en aquel momento los almacenes de Cádiz y Sevilla no se hallaban muy bien abastecidos de pino de Segura o de Flandes. Sin embargo, los comitentes lograron solventar la dificultad y se proveyeron con creces de esta materia prima, no tanto para procurar los acabados de los retablos y arcos de la plaza, sino para

<sup>30</sup> GARCÍA BERNAL, Jaime. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, pp. 518-520.

<sup>31</sup> SERRANO Y ORTEGA, Manuel. *Glorias sevillanas...* *Op. cit.*, pp. 541-543; BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Op. cit.*, pp. 45-63; SANZ, M. Jesús. *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII: el sentido de la celebración y su repercusión exterior*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2008, pp. 181-186; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La iglesia de Santa María la Blanca...* *Op. cit.*, p. 105; WUNDER, Amanda. *Baroque Sevilla: Sacred art in a century of crisis*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2017, pp. 45-72.

sus armazones internos<sup>32</sup>. Un buen ejemplo de este carácter netamente efímero y fungible nos lo ofrecería el retablo ubicado en la plaza, frente a la puerta de la iglesia, todo un tributo al arte de Murillo y Herrera *el Joven*, pues en su cuerpo más relevante enmarcaba tres pinturas propiedad de Justino de Neve: *La Inmaculada* —hoy identificada como de *los Venerables* en el Museo Nacional del Prado, provista del rico marco con mariologías, aún hoy conservado en la iglesia sevillana de los Venerables Sacerdotes—, a la derecha, el *Buen Pastor* y, a la izquierda, *San Juan Bautista niño*, todo ello coronado en el remate por el cuadro que prestó la Hermandad Sacramental del Sagrario catedralicio, el *Triunfo de la Eucaristía* del joven Herrera (fig. 11). Queda claro en esta representación el concepto de la ‘pureza de María’, como ‘sagrario de Cristo’ y la misión redentorista también vaticinada por ambos Niños. Pero si repasamos detenidamente a Torre Farfán —que lo califica «torre de Babilonia» por su altura—, está clara su articulación a modo de retablo, con columnas salomónicas pareadas (un total de ocho), además de su recubrimiento efímero y volátil, pues eran telas las que cubrían su estructura; así, la hornacina central iba engalanada con ricos tejidos bordados y las columnas, doradas, sobre rica tela blanca, perdían su talante tectónico al ir recubiertas de hojas, «bien que escasamente se les permitía su lucimiento, a porfía de las referidas ojas». Además, en sus capiteles y basas tales soportes «se adornaron de hermosas plumas»<sup>33</sup>, otro de los recursos habituales del arte efímero, tal como puede observarse en una de las escasas representaciones de este tipo de obras: el cuadro que representa la *Procesión de la Virgen de los Reyes* de 1662, con motivo de la inauguración del Sagrario, estudiado por Falcón<sup>34</sup> y conservado en la catedral (fig. 12), donde es evidente el carácter plumario del retablo allí concebido. También las gradas antepuestas al retablo de Santa María la Blanca estaban tapizadas de telas y en ellas tenían asiento multitud de relicarios y otros objetos litúrgicos de plata, traídos desde la iglesia mayor. En el remate, donde campeaban ángeles con tarjas, emblemas marianos y motes, no falta la simbología del cabildo con su escudo, una alta Giralda entre dos jarras de azucenas y pirámides a los lados, no de madera sino cubiertas de cristal y enjoyadas con piedras y pequeñas alhajas. Así pues, poco tendría que ver este artilugio festivo e impactante, salvo una lejana referencia formal, con los habituales retablos dorados de cualquier iglesia.

El resto de estructuras dispuestas en la plaza siguen la misma tónica de aparatos cubiertos de telas y bordados y engalanados con abundantes objetos

<sup>32</sup> TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca...* *Op. cit.*, pp. 6r-6v.

<sup>33</sup> IBIDEM, p. 7v.

<sup>34</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «Procesión con motivo del estreno de la iglesia del Sagrario: documento pictórico del entorno de la catedral en 1662». *Laboratorio de Arte*, n. 12 (1999), pp. 143-152.



Fig. 9. Verdadero retrato de María Santísima que con el título de las Nieves se venera en su parroquia [...]. Grabado anónimo, 1823. Santa Cruz de La Palma, Canarias



Fig. 10. Nuestra Señora de Zell, Austria (grabado tomado de: W. Gumpfenberg, *Atlas Marianus*, 1658-1659)



Fig. 11. Reconstrucción ideal del altar efímero situado frente a la iglesia de Santa María la Blanca en las fiestas de 1665. Dibujo de Alberto Oliver (tomado de: M. Jesús Sanz, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII*, 2008)



Fig. 12. Procesión de la Virgen de los Reyes, detalle del retablo efímero central. Óleo sobre lienzo, 1662. Santa Iglesia Catedral de Sevilla (reproducido con autorización)

de plata, incluso ramilletes florales. Así estaba recubierto el triple arco triunfal que unía la esquina de la plaza y comunicaba con el palacio del marqués de Villamanrique, compuesto por tres vanos de medio punto, el central de mayor altura, sobre cuyas cornisas se disponían tribunas, protegidas por barandales de plata que, se nos antoja, pudieron estar previstas para que las autoridades o los nobles implicados en las fiestas presenciasen la procesión y otros actos desde lo alto (fig. 13). No olvidemos el remate central de la misma, donde un dosel cobijaba un sol de plata culminado por una corona imperial, que recuerda el esquema del posterior altar de *Corpus* de la catedral. Además, el ornato pictórico, por ejemplo de flores de lis, sobre las maderas visibles, ayudaba a crear el efecto ilusorio<sup>35</sup>.

El mismo afán inmaterial de los rasgos arquitectónicos era evidente en otros dos arcos de triunfo que cerraban los extremos de la plaza, hacia la puerta de La Carne y hacia la calle de San José, este último de menores dimensiones. A la triple arcada de concepción serliana del primero se superponía multitud de pinturas —pensamos que cuadros y otras practicadas sobre la estructura—, mientras que el ático, a modo de tabernáculo, presentaba una media naranja cubierta de follajes naturales, y sus columnas volvían a estar recubiertas de ricas telas para enmarcar una esmerada escultura de la *Inmaculada*<sup>36</sup>.

El arco que daba a la calle San José se pintó igualmente imitando bordados y no faltaron tampoco las telas bordadas, alternando con pinturas. El remate se vistió de felpa verde, sobre la que se sobrepusieron palmas doradas y, en el centro, un símbolo sacramental, como fue el pelícano con el pecho abierto y sus polluelos, todo plateado<sup>37</sup>. Tales aparatos venían a transfigurar el espacio, no acotándolo sino haciendo posible la comunicación y el tránsito humano bajo ellos, especialmente el desfile procesional del último día.

Capítulo trascendente y de gran originalidad fue el ornato del resto de la plaza, de los edificios que la circundaban, con colgaduras de «terciopelos bordados de cortaduras con galán dibujo con friso correspondiente», además de damascos en correspondencia, todos, «telas riquísimas de la Santa Iglesia», sin duda en gran parte reaprovechadas de la celebración de 1662, tal como muestra el citado cuadro de la *Procesión de la Virgen de los Reyes* (Catedral de Sevilla). Pero la máxima originalidad radicó en que sobre este ornato talar en ventanas y balcones de todo el entorno, se sacaron al exterior pinturas propiedad de muchos particulares vecinos y foráneos, así como de la

<sup>35</sup> TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca...* *Op. cit.*, pp. 10v-12r.

<sup>36</sup> IBIDEM, pp. 13v-14r.

<sup>37</sup> IBIDEM, pp. 14r-v.

propia catedral. En primer lugar, bajo dosel y a la altura del campanario, en la portada del templo, se dispuso una *Inmaculada apocalíptica* de gran formato, debida a los pinceles de Juan de Valdés Leal, «uno de los ingenios, cuya fecundidad es muestra de las que influyen las benignidades del Betis»<sup>38</sup>.

Lo que más llama la atención es la auténtica galería pictórica que rodeaba el recinto (Torre Farfán clasifica en cuanto a sus autores entre extranjeros y sevillanos). No se ha reparado en que el autor da a entender la condición de copia de muchas de estas pinturas, pero su calidad es tal, que no se distinguirían de los originales<sup>39</sup>:

Pocos de los pinceles extranjeros, bien los que hoy ilustran los colores, o los que ya hicieron vivir la pintura, no hallarían en la plaza sus originales, porque se tripularon las copias, si no fueron aquellas que por su perfección, puso en duda al juyzio de quien tiene obligación de conocerlas. Allí vivían las competencias con la naturaleza en los colores del Ticiano: Los esfuerzos opuestos a sus maravillas en los dibujos de Pablo Rubens: los agrados excediéndolos de sus primores, en la suavidad de Artemisa. El relieve porfiando contra sus términos, en las sombras de Réblan [Rembrandt]: La hermosura perfeccionada con el artificio, en el estudio de Rafael. La ficción del dibujo añadiendo fuerzas a la verdad, en la valentía de Maese Pedro [de Campaña]: y todo junto en la grande especulación de nuestro Ioseph de Ribera, a quien Italia llama Españolito. Además no faltó el adorno de unos países de Castellón [Benedetto Castiglioni], cosa sin duda insigne. El escorzo admirable de Iorge Borgiano [Horacio Borgianni]. Ejecutado en menos de media vara de sitio toda la proporción de un cuerpo humano. Una imagen de la Virgen de Luqueto Caniázo [Luca Cambiasso]: con algunas pinturas del caballero Ioseph Arpiras [Caballero de Arpino], a quien llamaron el Clementino: sin otros, cuyo olvido padece la memoria.

Entre los sevillanos o activos en la escuela pictórica de la ciudad cita a Luis de Vargas, Juan de Roelas, Pacheco, Alonso Cano, los dos Herrera y, por supuesto, a Bartolomé Esteban Murillo<sup>40</sup>. Especial referencia tuvo el ornato pictórico de la casa del IV marqués de Villamanrique, D. Manuel Luis de Guzmán y Zúñiga, cuyas ventanas y balcones convinieron a la ubicación en ellos de una serie de cuadros, sobrepuestos a las ricas galas de colgaduras de oro, de gran formato y caracterizados por el amplio protagonismo del paisaje o *países* (fig. 14). En ellos se acomodaban, según cuenta Torre Farfán, dos historias bíblicas, la de Jacob y la de Abraham. Sobre la primera se sabe que debió tratarse de la conocida serie de Murillo de la que se conservan cinco cuadros, cuyos sobresalientes paisajes califican al pintor como adiestrado en el género, pese a la posibilidad de que alguno de ellos fuera realizado por

<sup>38</sup> IBIDEM, p. 12v.

<sup>39</sup> IBIDEM, pp. 12v-13r. La información entre corchetes es nuestra.

<sup>40</sup> IBIDEM, p. 13r.

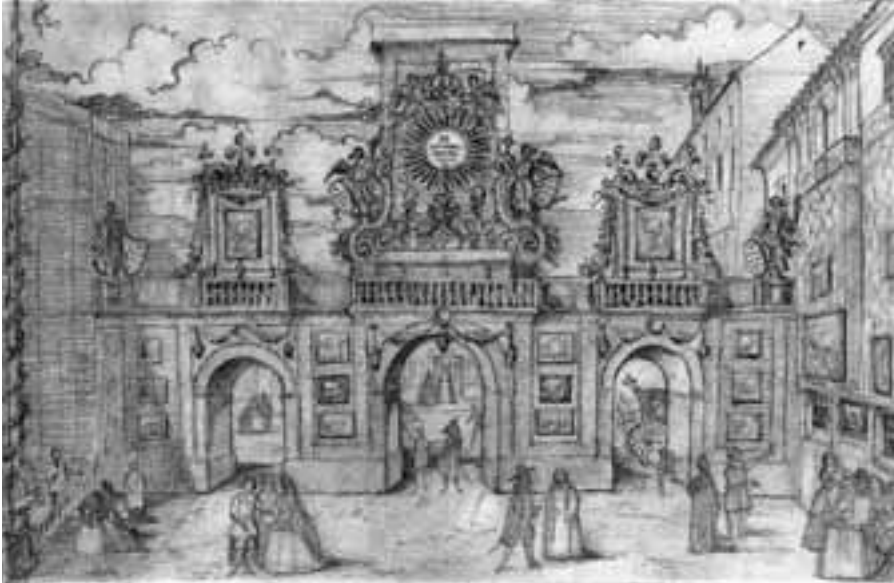


Fig. 13. Reconstrucción ideal del arco triunfal efímero situado en la plaza de Santa María la Blanca en las fiestas de 1665. Dibujo de Alberto Oliver (tomado de: M. Jesús Sanz, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII*, 2008)



Fig. 14. Palacio del marqués de Villamanrique en la plaza de Santa María la Blanca de Sevilla (actual palacio de Altamira)

Ignacio de Iriarte, tal como transmitió Palomino. Se desconoce el paradero de la serie de Abraham, que seguiría la misma tónica de la citada de Jacob y que —Navarrete cree— pudo deberse a Iriarte<sup>41</sup>.

Hemos de pensar en el deslumbrante marco urbano ricamente engalanado por tafetanes, damascos, oros, plata, produciendo un efecto embriagador, con las numerosísimas pinturas expuestas a la contemplación de la ciudadanía en general, constituyendo —tal como ha expresado Portús— «la principal exposición pública de pintura en el Siglo de Oro español»<sup>42</sup>. Ciertamente, la ocasión era propicia para el disfrute de este museo efímero al aire libre. El sentido de tanto derroche de imaginación, arte y voluntad creativa hemos de buscarlo, en primer lugar, en las mentes que lo idearon, a todas luces, una empresa colectiva de intelectuales de primer orden entre los que pudieron estar Torre Farfán, el propio Justino de Neve, el marqués de Villamanrique y otros eclesiásticos cultos de la época como Juan de Loaysa o Juan de Federigui, no sólo adiestrados en la estética, el arte y sus valores simbólicos y persuasivos, sino también excelentes conocedores de la historia de la pintura sevillana, española e italiana, de sus autores y valores formales, algo que no estaba al alcance de cualquiera en aquellos momentos. No olvidemos el carácter exhibicionista de la cultura barroca, impregnado sobre todo en la nobleza, que aprovecha cualquier ocasión para proceder a la «colonización del imaginario social», en palabras de García Bernal<sup>43</sup>. Una exhibición, por tanto, de conocimiento y dominio de historia del arte, complementados con la clara voluntad de los propietarios de mostrar sus riquezas artísticas como evidente expresión de poder y superioridad frente al pueblo, ofrendadas por unos días con la posibilidad única e irrepetible de la contemplación, admiración y quizás aprendizaje de algunas de las imágenes e historias representadas. El ornato del entorno inmediato a Santa María la Blanca se revela así como un intento de confluencia de intereses y aspiraciones sociales e ideológicas, vertebradas por el concepto primordial de la ‘fiesta’.

<sup>41</sup> NAVARRETE PRIETO, Benito. *Murillo... Op. cit.*, pp. 315-319; NAVARRETE PRIETO, Benito. «Murillo: paisajes con figuras». En: *Murillo ante su IV centenario: perspectivas historiográficas y culturales*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2019, pp. 241-252, en especial, pp. 246-251.

<sup>42</sup> PORTÚS PÉREZ, Javier. «Los discursos sobre el arte de la pintura en la Sevilla de Justino de Neve». En: *Murillo y Justino de Neve: el arte de la amistad*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Sevilla: Fundación Focus-Abengoa; Londres: Dulwich Picture Gallery, 2012, pp. 47-59; de la cita, p. 48.

<sup>43</sup> Sobre el conocimiento de la historia de la pintura en la España de la época, véase: PORTÚS PÉREZ, Javier. «Los discursos...». *Op. cit.*, pp. 47-49; GARCÍA BERNAL, Jaime. *El fasto público... Op. cit.*, p. 396.

## LOS FUEGOS ARTIFICIALES Y LA ESTRUENDOSA PROCLAMACIÓN DEL FERVOR MARIANO

No puede descuidarse esta faceta festiva que acontece al anochecer como preámbulo de posteriores actos o como culminación de los mismos. La situación de Santa María la Blanca, inmediata a la puerta de La Carne, con una explanada extramuros y un pequeño montículo en frente, tal como muestra el plano de Olavide de 1771, era idónea para ubicar los espectáculos pirotécnicos alejados del caserío. Después del pregón del 1 de agosto, dio comienzo el espectáculo con el rellano iluminado por toneles de breá con combustible, que alumbraron todo el espacio. Parece que los voladores o cohetes no fueron los acostumbrados por el reparo de que alguno cayera sobre las velas que protegían la plaza y calles inmediatas, con el riesgo de incendio previsible. Así pues, estos se lanzaron guiados por cuerdas que culminaban en los miradores de las casas cercanas. Hubo sierpes o buscapiés, que discurrían por el suelo, causando el trepidar y el regocijo del abundante público. Sobre el montículo se simuló una batalla, provocada por el choque de cohetes lanzados intencionadamente para impactarse. Un globo encendido de muchos artificios finalizaba en gran estruendo, aparentando un volcán, y no faltó un castillo, también plagado de pirotecnia, sobre el que una serpiente de siete cabezas batía sus alas, de manera que —cita Torre Farfán— «esta mole comenzó a arder desde sus cimientos, con tal demostración, que pareció que nuevamente estremecía, encelando las pesadumbres del Etna»<sup>44</sup>. Posiblemente, los artilleros y especialistas en pirotecnia militar, relacionados con la Real Fábrica de Artillería del inmediato barrio de San Bernardo, tendrían que ver con tales artefactos incendiarios cuyo combustible era la pólvora.

Después de la oración panegírica del octavo día de cultos, tuvo lugar otro espectáculo pirotécnico en la misma explanada con los mismos recursos de cohetes elevados con cuerdas para controlar su ascenso, culebras y buscapiés terrestres; pero la espectacularidad y simbología se incrementó respecto de la sesión anterior con vistosos aparatos, dignos de ser admirados antes de inflamarse. Finalizado el repique general de campanas, otra vez iniciado en la Giralda, todas las plazas de la ciudad se iluminaron con hogueras y, en la explanada extramuros a la puerta de La Carne, una escuadra de bastoneros, acompañados de clarines y chirimías, desfilaron disfrazados de llamas lanzando «de los extremos de los bastones [...] penachos continuos de llamas, a cuya luz brillaba su adorno», alejando a la multitud del centro de la gran plaza. Todo estuvo precedido, otra vez, del brillante espectáculo bélico de los cohetes contra cohetes, finalizando en gran estruendo volcánico. Uno de los apa-

<sup>44</sup> TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca...* *Op. cit.*, pp. 15v-16r.



ratos más llamativos y «extraños» fue el pelícano suspendido en el cielo, sobre el cual brillaba el astro solar. Del pecho ensangrentado del ave partían llamas, que simulaban su sangre, junto a fognazos dorados del sol, todo finalmente consumido de forma escandalosa, enfatizando el simbolismo eucarístico. Por último, un «gran edificio en forma de árbol con sus ramas» cerró el espectáculo. En la muestra encontraron asiento todas las tipologías pirotécnicas en uso: ruedas giratorias de diferentes colores, cohetes, llamas flameantes... Para poner fin, de la cima partió «un monte de rayos que se desvaneció en continuos truenos [...] perpetuo volcán que sirvió de hermosura», concluyendo así la sesión. La plaza de la iglesia no recibió menos atención lumínica: a los veinticuatro faroles de media vara de alto (42 cm) que la iluminaban todas las noches, se sumaron las hachas blancas dispuestas en ventanas y balcones de las casas principales y antorchas en el resto de ventanas, mientras que el altar principal, con el cuadro de la Inmaculada de Murillo, deslumbraba a la luz de dos faroles de plata<sup>45</sup>.

La luz, el fuego y el estruendo de las máquinas provistas de ingeniosos artificios finalmente consumidos constituirían un poderoso atractivo que haría inolvidables aquellos festejos. No hemos de descuidar la tecnología que hizo posible esos castillos con fuegos, las batallas de cohetes, la sierpe que bate sus alas, el pelícano y el sol suspendidos del cielo que arrojan llamas y rayos, el árbol cuyas ramas ofrecen variados artilugios incendiarios, etc. Como adelanté, los artilleros, polvoristas, vinculados a la fábrica de artillería, debieron estar detrás de estos artefactos, unidos a ingenieros o expertos en todo tipo de inventos mecánicos y autómatas, esta vez poniendo sus conocimientos y experiencia al servicio de la ficción y el espectáculo<sup>46</sup>.

#### LA PROCESIÓN GENERAL: EL FASTO DEL PODER CIVIL Y ECLESIAÍSTICO

La procesión general del noveno día de fiesta intensificó la simbología mariano-eucarística y constituye una pieza esencial del programa pues, tal como sucede en Europa desde la baja Edad Media y sobre todo durante el barroco, la puesta en movimiento de la imagen y su circulación fuera del templo supone un elemento clave para instaurar su devoción entre los fieles. Además, la procesión categoriza a la sociedad, unificando el poder civil, el estatus nobiliario, las órdenes religiosas y las autoridades catedralicias y episcopales.

<sup>45</sup> IBIDEM, pp. 152v-154r.

<sup>46</sup> Sobre la adopción de recursos bélicos, mecánicos y pirotécnicos en el mundo del espectáculo y la fiesta, véase: GÓMEZ, Consuelo. «La moderna invención de la máquina pirotécnica, o cómo exhibir la nueva cultura técnica a través del espectáculo mecánico». *Bulletin of Spanish Visual Studies*, v. 3 (2019), pp. 223-237.

Todos desfilan ordenadamente entre el pueblo sobre el que ejercen autoridad, contribuyendo además a plasmar cierta idea de identidad. La imagen de las Nieves se comprende así como objeto de veneración y emblema del colectivo social, tal como ocurre en múltiples casos de la Europa católica<sup>47</sup> (fig. 15).

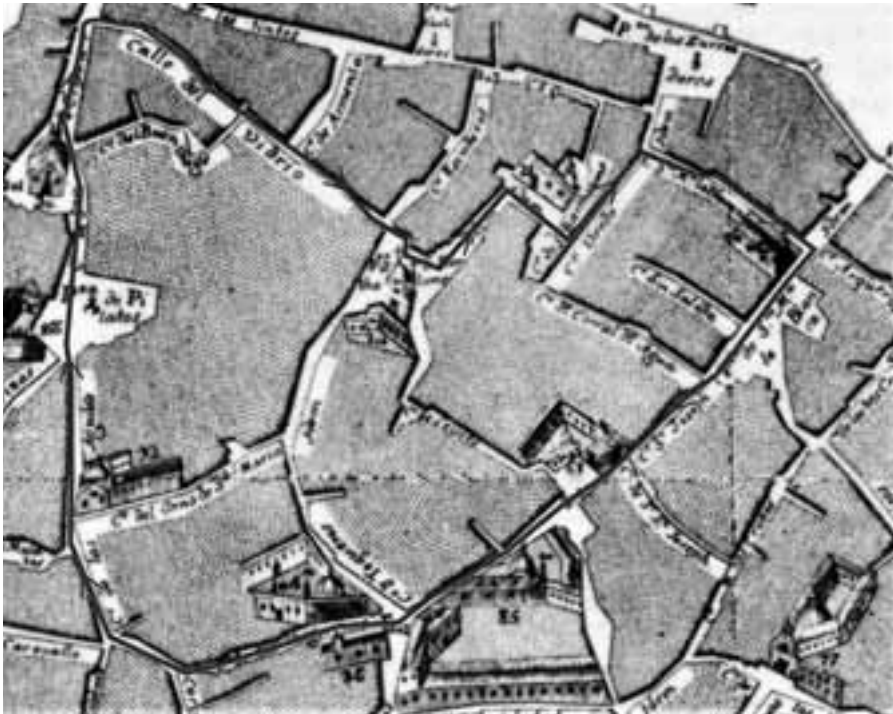


Fig. 15. Recorrido de la procesión en las fiestas de 1665 sobre el plano de Sevilla del asistente Pablo de Olavide, 1771

Guiándose por el esquema de la procesión de *Corpus*, el cortejo se abría con la tarasca, acompañada de la «caterva de ridículas fealdades llamadas moxarillas», entre las que no faltarían los enanos, gigantes en desordenada danza con mariologías y lo que debió ser un vistoso grupo representando las naciones del mundo, compuesto por padres y niños, de apariencia grotesca, simbolizando el reconocimiento internacional a la Inmaculada Concepción<sup>48</sup>. Después de este

<sup>47</sup> CONSTANT, Lise. «Images miraculeuses en mouvement: les processions mariales à Bruxelles au XVII<sup>e</sup> siècle». En: *Cultures du spectacle baroque: cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italia et anciens Pays-Bas*. Bruselas-Roma: Institut Historique Belge de Rome, 2019, pp. 83-101.

<sup>48</sup> Un detallado análisis del cortejo procesional es el de: SANZ, María Jesús. *Fiestas sevillanas... Op. cit.* pp. 187-193.

introtio jocoso, un tanto desordenado y profano, se iniciaba el desfile. Primero, los representantes de la aristocracia nobiliaria y del poder civil, majestuosamente formados. En sus manos llevaban cirios de cera roja de dos libras. Presidía el grupo el marqués de Villamanrique, portando el guión que les identificaba y cuyas borlas sostenían a los lados D. Juan de Saavedra, alguacil mayor del Santo Oficio y caballero de la orden de Santiago, y, al otro, D. Alonso Ortiz de Zúñiga, marqués de Valencina. Como alguaciles desfilaron con varas de plata D. Miguel Mañara y Vicentelo y el alcalde mayor de la ciudad D. Alonso Verdugo de Albornoz<sup>49</sup>. La rectitud caracterizó al selecto grupo aristocrático, además de la «gravedad», «autoridad», «riqueza» y «prodigio», como se ha hecho ver para este tipo de comitivas de principales en numerosas fiestas<sup>50</sup>.

Seguía la representación de distintas órdenes religiosas, con sus cruces procesionales de manga y comitivas de frailes y acólitos, junto a pasos con imágenes de sus fundadores o patronos, ricamente engalanados todos ellos, como exigía la ocasión. En primer lugar, los mercedarios descalzos del vecino convento de San José, con la imagen de este santo, que Torre Farfán califica de «esmerada obra de diestro artífice». Continuaban los mínimos con *San Francisco de Paula* ricamente vestido y el emblema de la orden, de diamantes, en el pecho. La Merced Calzada discurrió portando en andas a *San Pedro Nolasco*, en cuyas galas tampoco faltaban los brillantes. Los frailes carmelitas de San Alberto llevaban lirios y, sobre andas, la imagen de su patrón, sin duda la que hoy vemos en el Buen Suceso (fig. 16). Los agustinos se inclinaron por la escultura de *San Nicolás*, en la que no faltaban estrellas y lazos de oro y diamantes; continuaban los franciscanos con la imagen de su fundador, cerrando el desfile los dominicos con *Santo Domingo* sobre andas, luciendo capa de terciopelo negro y hábito blanco bordado de oro<sup>51</sup>.

Entre los distintos sectores del cortejo hubo danzas, a imitación de las del *Corpus*, como la de «espadas». Presididas por la cruz del sagrario de la catedral, desfilaron las cruces restantes de todas las parroquias de la ciudad, la hermandad de sacerdotes de San Pedro, los capellanes de coro, beneficiados de la veintena y, delante del trono de la Virgen, doce colegiales, los mismos que asistían en la catedral, con cirios blancos<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Completaban las filas aristocráticas D. Juan de Saavedra de Alvarado y Neve, caballero de la orden de Santiago y alguacil mayor del Santo Oficio, D. Juan Gutiérrez Tello Mañara y Vicentelo, D. Melchor de Melo Ponce de León y D. Luis Ortiz de Sandoval, entre otros. Consúltese: TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca...* *Op. cit.*, p. 166v.

<sup>50</sup> GARCÍA BERNAL, Jaime. *El fasto público...* *Op. cit.*, p. 399.

<sup>51</sup> TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de S. María la Blanca...* *Op. cit.*, pp. 167r-168r.

<sup>52</sup> IBIDEM, p. 168v.



Fig. 16. ¿Juan Martínez Montañés? *San Alberto de Sicilia*, ca. 1630-40. Escultura en madera policromada. Imagen perteneciente al antiguo convento carmelita de San Alberto que procesionó en las fiestas de 1665

La imagen de la Virgen procesionó en un paso de tumbaga, con «sus arreos y ornato de brocado». Iba dispuesta sobre un peñasco plateado con grutas y flores que imitaban el monte Esquilino, el mismo que representó Matías de Arteaga en su estampa. El vestuario de la Virgen, con saya y manto blanco, bordados con palmas plateadas perfiladas de azul, fue regalo de la marquesa de Ayamonte. Tanto la Madre como el Niño lucían coronas imperiales tachonadas de piedras y esmaltes. Tras el paso de la Virgen de las Nieves desfilaban otros doce colegiales con cirios y, bajo solio de diez varaes portados por sacerdotes, una custodia de plata con el Santísimo subrayando la íntima unión entre los conceptos inmaculista y sacramental. Torre Farfán explica que se deseó desfilarse con la gran custodia catedralicia de Arfe, que no resultó finalmente apropiada, pues su altura imposibilitaba el acceso por la puerta principal del templo<sup>53</sup>.

En el discurrir del cortejo por las calles San José, Vírgenes, Águilas, San

<sup>53</sup> IBIDEM, pp. 169r-170r.

Esteban, Vidrio, San Bartolomé y Archeros, no faltaron las casas engalanadas con colgaduras, tapices y pinturas en ventanas y balcones, especialmente en las viviendas más distinguidas, como las del entorno de San Bartolomé, donde los paisajes volvían a hacer acto de presencia. La crónica no describe el rico ornato de casas y plazas principales como las de Pilatos o casa de las águilas, pero sí se detiene en detallar los monumentos efímeros, otra vez de madera, telas y aplicaciones vegetales como flores y ramas, combinadas con objetos de plata, bordados, pintura y esculturas, todos ellos dispuestos en la plaza de San José, frente a la iglesia, en el desaparecido convento de las Vírgenes Justa y Rufina, convento de Santa María de Jesús y plaza de San Bartolomé. En San José y San Bartolomé se erigieron tabernáculos exentos de tres cuerpos articulados por salomónicas, con imágenes de la *Inmaculada*, sagrarios, abundante plata y ricas telas. Por el contrario, los dos conventos, de las Vírgenes y Santa María de Jesús, adoptaron estructuras adosadas, ochavada en el caso de este último, con imágenes escultóricas de sus advocaciones principales y el repertorio efímero ya señalado. Este último se complementó con un risco de coral y perlas para incluir la escultura de *San Juan Bautista*<sup>54</sup>.

#### CONSIDERACIÓN FINAL

Las fiestas de Santa María la Blanca de 1665 nos brindan múltiples lecturas: unas, paralelas a celebraciones similares; otras, en cambio, muestran el carácter único de las mismas. Un primer punto de atención es la latente presencia de los magnánimos organizadores y, en gran medida, patrocinadores, como fueron Justino de Neve y el IV marqués de Villamanrique. Apenas se citan sus nombres en el largo texto de Torre Farfán. Sin embargo, las alusiones —podríamos decir— *subliminales* se dejan sentir en toda la descripción.

Como en toda festividad imbuida de conceptos contrarreformistas, el tono triunfal, no de unos pocos sino de toda la grey católica, es una constante. Ahora es el pueblo de Sevilla, la nobleza, la Iglesia en toda su dimensión, las autoridades, etc. los que proclaman el logro colectivo del reconocimiento de la Concepción Inmaculada de María.

La idea de orden terrenal en perfecta correspondencia con el celestial se deja sentir en el relato y se expresa con la participación de todos los estratos y cuerpos sociales. La fiesta expone, como en otros abundantes casos, su carácter «democratizador» del júbilo, la abstracción y el disfrute. La cruda realidad se olvida por unos días.

<sup>54</sup> IBIDEM, pp. 170v-173v. Véase, además: SANZ, María Jesús. *Fiestas sevillanas... Op. cit.*, pp. 189-193.

Algo que distingue a estos fastos, comprensible en la dinámica festiva de la ciudad, es la estrecha relación con los ya citados de la inauguración de la iglesia del sagrario de la catedral en 1662 y los posteriores por el nuevo culto (canonización) concedido al rey San Fernando. Es evidente que la magnanimidad, ornato y aparato de estos últimos superó a los anteriores, pero en las fiestas de 1662 y 1665 tenemos un claro ensayo previo a las fernandinas en todos los órdenes. Ensayo de una suerte de «norma festiva», palpable en las funciones, artefactos simbólicos y ornamentales, implicación de la urbe en su totalidad, fuegos de artificio, unión del poder civil y religioso y discurrir procesional.

Singular es la puesta en escena de dos advocaciones marianas: la Inmaculada, ahora celebrada por el breve papal que le afecta, idea central de la fiesta, además de la Virgen de las Nieves, adecuada al concepto de ‘pureza’, como ‘blancura’ y ‘candor níveo’, con respecto a la cual sobresale el empeño del cabildo catedralicio, de Justino de Neve en particular, de impulsar su devoción y garantizar su ascenso a la categoría de *imagen milagrosa*. La renovación ornamental e iconográfica de su iglesia, las sonadas funciones y, especialmente, la procesión procuran una especie de *performance*, y no pretenden otra cosa que su fortalecimiento en la topografía mariana hispalense.

Como en muchos casos anteriores y posteriores, el arte fue un recurso clave y fundamental —incluso más que en ocasiones pasadas— para comunicar las ideas del triunfo de la religión y de la Iglesia sevillana, así como para expresar la grandeza y las ínfulas exhibicionistas de la aristocracia barroca. Existe conciencia de la inigualable escuela artística sevillana y de algunos célebres artistas del pasado y especialmente del presente; por encima de todos, Murillo.

LA ROMERÍA, EL CICLO RITUAL DE «LA LLEVADA»  
DE LA VIRGEN DE ZAPOPAN (MÉXICO),  
PATRIMONIO CULTURAL COMUNITARIO

THE PILGRIMAGE: THE RITUAL CYCLE OF «LA LLEVADA»  
(THE CARRIED) OF THE VIRGIN OF ZAPOPAN (MEXICO),  
CULTURAL HERITAGE OF HUMANITY

IGNACIO GÓMEZ ARRIOLA\*

RESUMEN

Descripción y características del ciclo ritual de «La Llevada» de la Virgen o Romería de Zapopan (Jalisco, México), una manifestación popular que congrega cada año a decenas de miles de danzantes en honor de su patrona, Nuestra Señora de Zapopan, en su traslado desde la catedral de Guadalajara a su santuario en Zapopan.

*Palabras clave:* Llevada de la Virgen; ciclo ritual de La Llevada; romería de Zapopan; Zapopan; Guadalajara; Jalisco; México.

ABSTRACT

Description and characteristics of the cultural cycle of «The Carried» of the Virgin, or the pilgrimage of Zapopan (Jalisco, Mexico), a popular manifestation that gathers tens of thousands of dancers every year in honour of their patroness, Our Lady of Zapopan, carried from her Marian basilica to Guadalajara's cathedral.

*Key words:* The Carried of the Virgin; «La Llevada's» ritual cycle; pilgrimage; Zapopan; Guadalajara; Mexico.

---

\* Arquitecto perito del Instituto Nacional de Antropología e Historia de Jalisco y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Doctor en Arquitectura por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Desde 1980 se ha especializado en la conservación, restauración, investigación y preservación del patrimonio cultural de México y en la elaboración de Expedientes de Postulación y Planes de Manejo para nominaciones a la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco y a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco. Es miembro del Consejo Internacional de Sitios y Monumentos, ICOMOS.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el occidente de México, desde el siglo XVI se comenzó a fraguar una manifestación cultural de carácter religioso que forma parte esencial de la identidad regional. Nos referimos al culto a la Virgen de Zapopan que, con el paso del tiempo, ha ido propiciando un conjunto de expresiones de diverso tipo entre las que sobresale *La Romería*, el ciclo ritual anual que culmina con la multitudinaria *Llevada de la Virgen de Zapopan* de regreso a su santuario después de su visita a la mayoría de los templos de Guadalajara, capital de la Nueva Galicia virreinal y actual capital del estado mexicano de Jalisco. En su recorrido moviliza a más de dos millones de fieles que la acompañan durante el trayecto de retorno, en la vecina ciudad de Zapopan<sup>1</sup>.

Desde la conquista de los extensos territorios de la Nueva Galicia —localizada en la parte noroccidental del virreinato de la Nueva España—, la pequeña imagen de *Nuestra Señora de la Expectación* ha estado vinculada a la historia y evolución del occidente de México como uno de los iconos colectivos en los que se reconocen sus habitantes.

Año con año, los barrios de Guadalajara y las comunidades aledañas se preparan de una manera libre y espontánea para recibir y acompañar a su *Generala*, a la *Pacificadora*, a la *Chaparrita*, a su Virgen de Zapopan. Las Guardias de Honor se organizan para resguardar la imagen; los danzantes comienzan en sus cuarteles a disponer sus vestuarios y a ensayar las antiguas coreografías para abrir la procesión; los músicos que acompañan a los grupos de danza reviven los ritmos ancestrales de los teponaxtles, los huehuetls o las chirimías; las bandas de guerra de cada barrio inician la concertación de los ritmos marciales con que se mueven los romeros; los frailes afinan y definen el calendario de visitas a los templos en coordinación con el arzobispado tapatío y preparan los ricos vestidos e insignias militares con que se atavía la pequeña y humilde efigie.

Los habitantes de los barrios y colonias de la zona metropolitana de Guadalajara comienzan a elaborar las alfombras de aserrín o alfalfa y las tiras de papel picado con los colores de la Virgen con los que se adornan las calles y fachadas para dar realce a su paso; los calabroteros se alistán espontáneamente

---

<sup>1</sup> Véase la siguiente bibliografía mínima sobre la romería de Zapopan: GÓMEZ ARRIOLA, Luis Ignacio. *La romería: el ciclo ritual de «La Llevada» de la Virgen de Zapopan*. Zapopan: Ayuntamiento Constitucional de Zapopan, 2018; GONZÁLEZ ESCOTO, Armando. *La Romería de Zapopan, patrimonio cultural intangible*. Guadalajara: UNIVA, 2015; VV. AA. *Expediente técnico de nominación a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad para La Romería, ciclo ritual de «La Llevada» de la Virgen de Zapopan*. México: INAH; Zapopan: Ayuntamiento de Zapopan, 2018.



para cargar las pesadas cuerdas que abren el paso de la procesión tanto en los barrios de la ciudad como en su visita a la laguna de Chapala; los paisanos se agrupan a recibirla en las comunidades de latinos en Estados Unidos y, como culminación de los festejos, la multitudinaria Llevada de la Virgen a su santuario desde la catedral de Guadalajara, manifestando colectivamente el enorme arraigo comunitario del culto a esta pequeña y antigua escultura que abarca a la mayoría de los estratos sociales y comunidades de la comarca.

## 2. ¿EN QUÉ CONSISTE «LA LLEVADA» DE LA VIRGEN DE ZAPOPAN?

Las calles y las iglesias de la ciudad se tramsutan temporalmente en una amplísima ruta procesional que se va ajustando año con año, recreándose de manera dinámica por la comunidad con multitud de manifestaciones de todo tipo que se ponen en marcha para su escenificación durante «La Llevada» de la imagen en su recorrido por los templos de la zona metropolitana de Guadalajara y en la romería de retorno al santuario de Zapopan. Desde el periodo virreinal, este itinerario ritual ha sido fundamental para definir históricamente el trazo que siguen los caminos que conducen a la antigua Villa de Zapopan desde Guadalajara.

La población de Zapopan, la zona metropolitana de Guadalajara y la laguna de Chapala, entre otros espacios urbanos y rurales, se transforman en un enorme escenario en el que se celebra un ciclo ritual que, de manera anual, se pone en marcha por sus fieles para acompañar a la Virgen de Zapopan en su peregrinar. Un rito colectivo en el que participan millones de habitantes de la región tomando, de manera espontánea y libre, cada cual su papel para dar vida a una compleja coreografía que se repite —renovándose permanentemente— desde hace cientos de años y desarrollar una procesión multitudinaria que tiene como objeto escoltar una efigie religiosa. La particularidad de ser una procesión de acompañamiento y no de peregrinaje para ir a visitar a la imagen devocional le da un carácter único en el mundo.

Gracias al trabajo pionero de los Demandantes de la Virgen que recorrieron desde hace siglos la extensa comarca de Nueva Galicia, el culto a la Zapopana se ha extendido por un amplio arco territorial que abarca otros estados de la República Mexicana como Zacatecas, Nayarit, Michoacán, Guanajuato, Querétaro, Ciudad de México, Puebla, Estado de México, Durango o Coahuila. Debido al flujo migratorio a los Estados Unidos de América, la veneración ha trascendido la geografía nacional y ha encontrado acogida entre las comunidades de origen mexicano establecidas en Los Ángeles, San Francisco, Utah y Chicago.

### 3. LA VISITA A LOS TEMPLOS DE LA REGIÓN

Desde el 20 de mayo al 12 de octubre se desarrolla una febril actividad con la Virgen Peregrina de Zapopan, ya que durante ese periodo visita más de ciento ochenta templos distribuidos en la zona metropolitana de Guadalajara antes de su arribo a su casa simbólica en la basílica de Zapopan. Su vocación de Virgen peregrina y el acompañamiento colectivo que desde siempre la ha caracterizado han mantenido su vigencia hasta la actualidad sin perder ni su vitalidad ni su apego comunitario.

Para preparar la visita a la mayoría de las iglesias, hospitales, cárceles y escuelas de la región con objeto de acercarla a sus fieles, se requiere un amplio y complejo trabajo de planeación y coordinación logística entre las autoridades religiosas y civiles.

Dependiendo de la importancia del templo y de la participación comunitaria que colabora en la realización de este intrincado itinerario cultural, la imagen puede visitar uno o dos templos por día en una apretada agenda.

Para la llegada de la antigua imagen a la parroquia se adornan las calles con tiras de papel o plástico picado; dependiendo del entusiasmo de los fieles, la calle se cubre con aserrín coloreado formando alfombras efímeras o con alfalfa y otras plantas para brindar fragancia a la marcha de la Virgen. También se colocan a la entrada del barrio arcos adornados con flores y una granada de papel superior que se abre para verter pétalos y confeti a su paso. La procesión viene precedida por coheteros que anuncian a la comunidad el recorrido estallando *cuetes* de pólvora; siguen los grupos de danzantes que, con su acompasado ritmo ancestral, recuerdan el remoto culto indígena a la *Pacíficadora*, las bandas de guerra van abriendo paso a los calabroteros que *jalan* el carro en que se traslada la pequeña escultura vestida con sus mejores galas y atributos militares, siempre resguardada por su guardia de honor.

El cura del templo recibe la imagen de sus custodios, los franciscanos, a la puerta del templo, para realizar un paseo ceremonial al interior de la nave y colocarla en el pedestal adornado de flores, el que le servirá de reposo durante las misas y celebraciones religiosas hasta el nuevo día, mismo que es iniciado con las *mañanitas*, música que prepara su traslado hacia la siguiente estación de este largo y complejo itinerario cultural ritual.

Al acercarse el 12 de octubre, el centro histórico de Guadalajara va mostrando una mayor actividad y colorido. Los diversos contingentes de romeros y danzantes comienzan a arribar buscando un espacio para establecerse en las inmediaciones de la catedral metropolitana, lugar de salida hacia el santuario

de Zapopan. Se concentran en los portales, en las plazas o en las calles para dormir o ensayar las coreografías ancestrales, siempre procurando un lugar cercano a su Chaparrita.

En la tarde del 11 de octubre se ofician una misa y una celebración multitudinaria al aire libre, teniendo como marco la explanada del antiguo Hospicio Cabañas —edificio inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco—, como preparación al traslado de *La Generala* hacia la catedral de Guadalajara, punto primordial de su recorrido anual. Después de un paseo solemne, arriba a la iglesia principal de la región para las celebraciones religiosas previas a su retorno, donde es recibida por el cardenal y el cabildo eclesiástico.

#### 4. LA LLEVADA DE LA VIRGEN DE REGRESO A SU SANTUARIO

En la madrugada del 12 de octubre de cada año, la ciudad despierta en medio de un rítmico y grave latido provocado por el tañer de los antiguos huehuetls y teponaxtles que acompañan los firmes zapateos de la multitud de danzantes que, después de ensayar durante toda la noche, desde temprano van abriendo la procesión litúrgica. Este latido va despertando a los habitantes como un llamado a integrarse a la caminata ritual.

Después de pasar la noche en la catedral acompañada de multitud de fieles, en las primeras horas del día *La Generala* es despertada ritualmente con las mañanitas y cantos celebratorios acompañados con música de mariachi, para preparar su salida solemne y abordar entre vítores y rezos el carruaje adornado con flores, renovado año tras año.

Poco a poco, una marea humana va desfilando procesionalmente a través de varios kilómetros acompañando a su Chaparrita, a su Generala. La enorme y multitudinaria romería es abierta por los numerosos grupos de danzantes que la siguen —como hace ya varios siglos— y que renuevan con sus ritmos guerreros los bailes ancestrales acompañados con chirimías, cajas, tambores, guitarras de conchero, violines, flautas, sonajas, raspadores, ayoyotes, teponaxtles o huehuetls que fusionan las tradiciones musicales prehispánicas y europeas.

Una característica distintiva de parte importante de las danzas interpretadas en esta ocasión es el carácter guerrero de las coreografías, un remanente significativo de la resistencia inicial de las tribus indígenas de la Nueva Galicia ante el avance de los conquistadores españoles y el reconocimiento de la imagen como la Pacificadora y como la Generala de las Armas Insurgentes.

Desfilan con sus banderas y estandartes distintivos en un sorprendente orden los contingentes agrupados en los cuarteles de danza chimalhuacana de Jalisco y el Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan, vestidos con sus trajes de inspiración prehispánica; los Tastuanes o Tlatoanis que honran a Santo Santiago, con sus máscaras de monstruos y demonios; los Sonajeros, con sus faldas y sombreros cubiertos con tiras de sonoros carricillos; las Danzas Aztecas, con sus enormes penachos adornados con largas plumas multicolores; los Apaches, vistiendo sus túnicas con flecos y sus largos penachos; la Danza de los Viejitos purépecha, con sus coloridos gabanes de lana acompañados de las huarecitas peinadas con largas trenzas, portando sus mandiles y rebozos bordados; las Danzas de Conquista, con sus filas de españoles ataviados a la usanza colonial y sus antagonistas indígenas combatiendo coreográficamente; los Matachines, portando sus escudos, arcos y mazas guerreras y los Concheros, que van interpretando himnos y cánticos, con sus instrumentos mestizos. También desfilan bailando otros conjuntos representativos de las diferentes comunidades de la región. Todos los trajes multicolores, los penachos, faldas, capas, sonajas, escudos, banderas y estandartes que portan con orgullo los grupos de danza muestran la conservación y renovación permanente y creativa de las artes y oficios de transmisión generacional. El saludo tradicional —de un hondo sentido espiritual— con que se reconocen e identifican los miembros de los cuarteles de danza dice mucho de su vocación religiosa:

—«¡Él es Dios!».

Después de los numerosos danzantes, siguen en la procesión las bandas de música de viento, que desfilan agrupadas en numerosos conjuntos musicales en los que las tubas, clarinetes, trombones, tarolas, tambores y trompetas van interpretando temas dedicados a la Virgen y otros de carácter popular; continúan el interminable desfile las asociaciones charras con sus trajes tradicionales, acompañadas con conjuntos de mariachi. Entre la multitud de fieles y de los contingentes tradicionales, de pronto se integran entre los romeros grupos de nuevo cuño, como motociclistas, con sus vehículos adornados para la ocasión, haciendo evidente el dinamismo y la continua revitalización de la romería.

Para anunciar el paso de la Virgen, empiezan a desfilar las bandas de guerra de diferentes asociaciones religiosas y parroquiales dando un carácter marcial a la peregrinación, con sus tambores y trompetas; prosiguen los seminaristas, con sus distintivos ropajes negros; las comunidades barriales, con sus banderas blancas y la cofradía de los Caballeros de Colón.

La inminencia de la cercanía del carro que transporta la antigua escultura se da a conocer con el inicio del paso del calabrote, la gruesa cuerda que es transportada por fieles a ambos lados del contingente principal, abriendo el

espacio litúrgico ante el empuje de la multitud de romeros que aclaman a la Generala. Las escoltas llevando la bandera nacional y los estandartes de la Virgen preceden a los calabrotos centrales que, con el tiro de los miembros de la Guardia de Honor, van jalando el gran carruaje adornado con arreglos florales, donde se transporta la imagen, siempre acompañada entre vítores de la comunidad y vivas a la Generala. La imagen de la Virgen de Zapopan va en el lugar de honor en lo alto de un podio ornamentado ricamente. Como parte del carácter dinámico de esta manifestación comunitaria, el carro que transporta la escultura es renovado, incorporando un nuevo diseño cada año.

Cerrando toda la peregrinación va desfilando el gremio de los Pajareros, con sus tradicionales jaulas apiladas a la espalda, de donde va surgiendo el canto de las diferentes especies de pájaros que van alegrando el paso de las personas que la acompañan.

Entremezclados con los diversos contingentes y en la retaguardia de la columna humana, van los frailes franciscanos vigilando el buen avance del desfile. Algunos contingentes de antiguo abolengo, como la cofradía de los Caballeros del Santo Sepulcro de Jerusalén, participan con sus capas y trajes junto con religiosos y seglares.

En todo el trayecto van acompañando la procesión los millares y millares de romeros que, con diferentes motivaciones, asisten a este gran evento comunitario que paraliza el ritmo urbano y parte literalmente en dos a la ciudad formando un río humano que circula simultáneamente en los casi siete kilómetros de trayecto.

Después de varias horas de recorrido, la procesión que acompaña a la Zapopana arriba a la basílica de Zapopan, espacio al que sólo pueden acceder los contingentes vinculados con la actividad religiosa ceremonial. En el interior del templo comienzan los ritos solemnes para su recibimiento y colocación en el nicho principal del altar mayor. Durante todo el día se celebran misas para atender y dar participación a la multitud de fieles que quiere estar cerca de su Generala.

Al aproximarse al santuario, la muchedumbre de romeros es desviada previamente dispersándose en las inmediaciones de la antigua villa. Algunos, para tratar de ingresar al santuario durante el resto del día y visitar a la Virgen y participar en misa; otros, para retornar a sus lugares de origen después de permanecer en los alrededores de la verbena popular; algunos más, disfrutando de los puestos de feria y de la variada oferta gastronómica popular que acompaña a la imagen en sus recorridos. Pasada la celebración, los danzantes van buscando un espacio para pernoctar, ya que al día siguiente es su fiesta, el Día del Danzante, celebración con la que concluye y se reinicia nuevamente el antiguo ciclo ritual.

## 5. UN CICLO RITUAL QUE CONCLUYE Y SE REINICIA CADA AÑO

Se podría considerar que el ciclo ritual vinculado a la Virgen de la Expectación concluye y se reinicia un día después del retorno multitudinario de la pequeña y antigua escultura a su santuario en Zapopan con la celebración del Día del Danzante el 13 de octubre de cada año, conformando metafóricamente una especie de listón circular que se va desdoblado día con día hasta retornar al punto de origen, concluyendo el año para empezar nuevamente.

Ante la enorme concentración de danzantes que se reúne año con año para acompañar —bailando— a la imagen el 12 de octubre, es materialmente imposible que puedan desarrollar sus antiguas coreografías en el interior de la nave del santuario de Zapopan —como hicieron desde el periodo virreinal— para honrar a su Generala. Por ello se instituyó el Día del Danzante, en el que los casi veinte y nueve mil ejecutantes de las danzas ancestrales pueden tener un acercamiento a la efigie de la madre de Dios y una celebración especial dedicada a ellos.



Escenas de «La Llevada» de la Virgen de Zapopan

## 6. PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD DE LA UNESCO

La manifestación religiosa y cultural con mayor arraigo en Jalisco, que se celebra anualmente desde 1734, fue inscrita bajo el nombre oficial de *La Romería, ciclo ritual de «La Llevada» de la Virgen de Zapopan* en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* en 2018, durante la XIII sesión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco, reunido en la ciudad de Port Louis (República de Mauricio, África). La Secretaría de Cultura de México, a través de la Dirección de Patrimonio Mundial del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), y la Secretaría de Relaciones Exteriores presentaron ante la Unesco la candidatura respectiva a solicitud del Gobierno Municipal de Zapopan, la comunidad portadora del elemento cultural y las autoridades de la Secretaría de Cultura de Jalisco.

Como representantes de la comunidad portadora, esta iniciativa municipal fue respaldada por la Arquidiócesis de Guadalajara, la Provincia Franciscana de los Santos Francisco y Santiago, que custodia la imagen en su basílica en Zapopan, los cuarteles de danzantes en honor a la Virgen, la Guardia de Honor y los calabroteros que forman la valla de protección en la Romería cada 12 de octubre.

Esta expresión singular del fervor popular constituye un hito singular en la vida cotidiana de los habitantes de la comarca; en los últimos años —además de ser reconocida como una de las más importantes celebraciones religiosas de México—, se ha comenzado a identificar como una valiosa expresión del patrimonio cultural de la región, digna de un reconocimiento más amplio. Se reconoce, además, como un factor de cohesión social e identidad comunitaria del occidente mexicano.

## LOS DIABLOS DANZANTES DEL CORPUS CHRISTI DE VENEZUELA: PATRIMONIO INMATERIAL DE LA HUMANIDAD

### VENEZUELA'S DANCING DEVILS OF CORPUS CHRISTI: A PRICELESS HUMAN HERITAGE

CARMEN LUISA FERRIS OCHOA\*

#### RESUMEN

La celebración de los Diablos Danzantes del Corpus Christi, una de las manifestaciones culturales más arraigadas en Venezuela, posee unos valores distintivos que la han hecho merecedora del reconocimiento de la Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2012. Se exponen sus valores históricos, sociales y culturales como manera de resaltar su relevancia y significación.

*Palabras clave:* Danzas populares; Diablos Danzantes; valores; Patrimonio Inmaterial de la Humanidad; Venezuela.

#### ABSTRACT

The celebration of the Dancing Devils of Corpus Christi, one of the most deep-rooted cultural manifestation in Venezuela, has certain distinctive values so that it has been considered by Unesco as an Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2012. In the present work, I will emphasize its historical, social and cultural value in order to point out its relevance and significance.

*Key words:* Popular dances; Dancing Devils; values; Intangible Cultural Heritage of Humanity; Venezuela.

---

\* Antropóloga egresada de la Universidad Central de Venezuela. Correo electrónico: carmenferris@gmail.com.



«En un tiempo podía yo  
cantar, pero ya no canto,  
porque las penas y el llanto  
hasta el cantar me quitó;  
las culpas no tengo yo  
de perder todos los cantares,  
porque con tantos pesares  
se pierde hasta la ilusión,  
pero no la educación,  
porque yo soy El Diablo de Yare».

Gumersindo Palma. *Décima del Diablo*.

## 1. INTRODUCCIÓN

Para las cofradías de los Diablos Danzantes, que han mantenido y salvaguardado la tradición de la celebración festiva de la Danza del Corpus Christi en Venezuela, fue un momento de gran orgullo y alegría verse reconocidos por la Unesco, máximo organismo internacional encargado de velar por la protección y difusión del patrimonio mundial, en la lista de manifestaciones declaradas Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en el año 2012<sup>1</sup>. Con ello se premiaba el valor de una fiesta centenaria, símbolo del triunfo religioso frente al mal y representativa de la diversidad cultural mundial. Todo un homenaje, en primer lugar, a los cofrades de la festividad, pero también y muy estrechamente, a las poblaciones a las que pertenecen, porque ellas han sido su sostén a lo largo del tiempo; sólo gracias al esfuerzo de todos aquellos que participan año tras año, prestando su apoyo en cada fase de la celebración, se sigue practicando con devoción y entusiasmo una gran fiesta colectiva que podemos ubicar en la región centro norte del país, en las poblaciones de Cata, Cuyagua, Chuao, Ocumare de la Costa, Turiamo (Estado Aragua); Puerto Cabello, Patanemo, Canoabo, Guacara y San Millán (Estado Carabobo); Tinaquillo (Estado Cojedes); San Rafael de Orituco (Estado Guárico); San Francisco de Yare (Estado Miranda) y Naiguatá (Estado Vargas).

La fiesta de los Diablos es de sus protagonistas. A partir de allí han sido objeto de estudio por un sinnúmero de especialistas en diversos campos (cronistas, historiadores, antropólogos, etnógrafos, folcloristas, musicólogos, escritores, pintores, fotógrafos, cineastas, entre otros) que han ido aportando y construyendo un *corpus* de conocimiento muy importante sobre la Danza de los Diablos, en la que destacan sus valores históricos, culturales y sociales.

<sup>1</sup> La cita que abre este trabajo se recoge en: BEST GONZÁLEZ, Freddy. *Los diablos danzantes de Yare*. Los Teques: Asamblea Legislativa del Estado Miranda, Oficina de Relaciones Públicas, s. a, s. p.

Cuando hablamos de *valores* en términos de patrimonio cultural, estamos ahondando en las características que le aportan su relevancia y significación. Por ello, a continuación esbozaremos los valores objetivos del bien cultural que nos ocupa con el fin de dar a conocer las razones que han llevado a una evaluación positiva que, finalmente, dio como resultado el merecido apoyo y la consiguiente declaratoria favorable.

## 2. VALORES HISTÓRICOS

La festividad de los Diablos Danzantes de Venezuela tiene su origen en la celebración del día del Corpus Christi de la Iglesia Católica, que se instauró en el calendario eclesiástico a partir de 1264 mediante Bula Papal de Urbano IV, reconfirmada posteriormente por el Papa Clemente V en 1311. Es el día en el que se le rinde honor y devoción a la presencia de Cristo en el Sacramento de la Eucaristía, momento en el que el creyente manifiesta su relación directa con Dios a través del pan y el vino (cuerpo y sangre de Cristo). Una festividad que se extendió rápidamente por Europa y si bien en sus comienzos en España tuvo un carácter de gran solemnidad gracias a la presencia en la Corte de reyes, embajadores y príncipes en la procesión de rigor, con el tiempo se fueron incorporando al acto representaciones públicas de autos sacramentales, carros triunfales con comediantes y personajes como la tarasca, diablillos, gigantes y cabezudos, los cuales le fueron otorgando un cariz de verdadera fiesta popular. La fiesta del Corpus Christi, ya con un espíritu popular de gran calado, fue prontamente introducida en Hispanoamérica durante la colonia como resultado de la política eclesiástica evangelizadora.

En Venezuela, los datos aportados por los investigadores indican que las primeras noticias de la celebración del Corpus Christi se remontan a 1582 para la ciudad de Coro y a 1595 para la ciudad de Caracas. Como nos hace ver Miguel Acosta Saignes en *Vida de los esclavos negros de Venezuela*, en esta última ciudad la fiesta tuvo, desde fechas tempranas, un carácter multicultural si tomamos en cuenta la autorización que dio el Cabildo en 1619 para que en los actos festivos se incluyesen danzas de muchachas mulatas, de indias y de las cofradías de negros y mulatos<sup>2</sup>.

Por su parte, en su obra de referencia *La ciudad y su música* José Antonio Calcaño nos relata que en el ceremonial de recibimiento del gobernador realizado en Caracas en 1673, se organizó un desfile en el que sonaron «guitarras y las maracas», «a cuyos sonos danzaron los diablos, aquellos mismos

<sup>2</sup> ACOSTA SAIGNES, Miguel. *Vida de los esclavos negros en Venezuela*. Caracas: Vadell Hermanos Editores, 1984, pp. 215-216.

diablos que salían en la fiesta tradicional del Corpus»<sup>3</sup>. Y en *Diablos Danzantes de Venezuela* Rafael Salazar cita un texto de la primera mitad del siglo XVIII en el que se describe el desarrollo de la fiesta en la misma ciudad: «Después del mediodía salían *los diablitos* por toda la parroquia, presididos por un diablo de máscara mayor que las demás y campana de burro junto al enorme rabo [...] Solía también acompañar a los diablitos un tambor para dar con sus roncocos sonos mayor esplendor a aquella barbaridad»<sup>4</sup>.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, las autoridades civiles y eclesiásticas comenzaron a considerar irreverente la presencia de dragones y diablos en la festividad del Corpus, así como cualquier baile que propiciara, a su juicio, relaciones impropias entre hombres y mujeres. De manera tal que finalmente fueron eliminadas todas las danzas de la fiesta, que quedó reducida a una procesión con acompañamiento únicamente musical. Pero si bien esto fue así en las ciudades, las prohibiciones eclesiásticas no causaron mella en las áreas rurales, en particular en aquellas situadas en la zona norte y central del país donde predominaban las unidades de producción agropecuaria (haciendas de caña de azúcar, cacao, café y añil, fundamentalmente) con gran presencia de mano de obra esclava de origen africano, a la que se sumaba la población indígena, al igual que los blancos de orilla, zambos y mulatos en situación de servidumbre-peonaje. Será en estas zonas rurales donde los Diablos Danzantes continuarían sin interrupción con sus rituales y promesas el día del Corpus Christi con un fervor que mantiene toda su vigencia hasta hoy. Al respecto, José Marcial Ramos Guédez anota en su investigación sobre los orígenes de la festividad de los Diablos Danzantes en Venezuela que «a la población africana y sus descendientes e igualmente la indígena, no le queda más alternativa que convivir y participar en los actos religiosos establecidos por la Iglesia Católica y por tal motivo ellos vieron que a través de los santos y santas de dicha religión, podían continuar tanto con sus creencias ancestrales como con los nuevos cultos que surgieron en el continente americano»<sup>5</sup>.

### 3. VALORES CULTURALES

Desde que los especialistas se interesaron por las expresiones de la cultura popular en la primera parte del siglo XX, los Diablos Danzantes fueron obje-

<sup>3</sup> CALCAÑO, José Antonio. *La ciudad y su música: crónica musical de Caracas*. Caracas: Fundarte, 1980, p. 40.

<sup>4</sup> SALAZAR, Rafael. *Diablos Danzantes de Venezuela: orígenes y celebraciones en Caracas, Naiguatá y Turiamo*. Caracas: Ministerio del Estado para la Cultura, s. f., p. 13.

<sup>5</sup> RAMOS GUÉDEZ, José Marcial. «Orígenes de la Festividad en los Diablos Danzantes en Venezuela». *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, t. XCII, n. 366 (abril-junio de 2009), p. 168.

to protagónico de la mayor importancia al constituirse en campo de estudio de las ciencias sociales e irradiar su interés hacia diversos ámbitos creativos como la pintura, la literatura, el cine o la fotografía. De tal manera que, a partir de la fiesta tradicional, se fue consolidando una serie de valores culturales que trascendieron la manifestación festiva en sí misma para convertirse en un icono de la cultura popular venezolana.

En el calendario festivo de Venezuela, se considera a la fiesta del Corpus Christi como la primera de las celebraciones religiosas asociadas al solsticio de verano. En los diversos pueblos donde se mantiene la tradición, se escenifica un ritual cuyas variantes locales y normas específicas se unen en la veneración por el Santísimo Sacramento. En el eje de la fiesta se encuentran los *promeseros*, fundamentalmente varones que integran la cofradía respectiva, quienes, convertidos en diablos, representan el Mal y escenifican con sus danzas, año tras año, la lucha contra la fuerza del Bien, de Dios, simbolizada por la hostia consagrada dentro de la custodia, es decir, a través de la Eucaristía. El papel de la mujer es relevante y presta un gran apoyo en todas las fases de la fiesta, como en la preparación de los altares, las comidas y bebidas que se ofrecen a los danzantes. En algunas comunidades participan también como promeseras danzantes, como en el caso de Ocumare de la Costa, y en San Francisco de Yare funge como «La Capataz» representando a la mujer del diablo o «La Sayona», máxima autoridad femenina dentro de la cofradía, quien sólo participa en el baile de manera excepcional bajo autorización.

El día previo al Corpus, la actividad se centra en adornar los altares en las calles donde los diablos harán sus paradas para danzar durante la procesión, al igual que en hacer acopio de las viandas que requerirán los danzantes durante sus horas de intensa actuación. Los altares se engalanan con flores naturales, cruces de palma bendita, pequeñas máscaras de diablos, imágenes de santos y en el centro se coloca un Santísimo Sacramento simbólico y una cruz con un sudario. En algunas comunidades, es frecuente que los seguidores de la celebración se reúnan frente a estos altares, desde la víspera hasta el amanecer, a rezar rosarios, cantar *fulías* y recitar décimas. En ocasiones, en ese mismo día o en el del Corpus, se rinde homenaje a los cofrades difuntos y se visitan los cementerios.

Al amanecer del día del Corpus, las campanas de la iglesia y los cohetes anuncian el despliegue festivo, los cofrades se visten de diablos en sus casas y se trasladan al sitio de reunión, dispuestos a pagar sus promesas a manera de agradecimiento, casi siempre por motivos de salud, como haber superado una enfermedad o por la concesión de una petición realizada. Aunque se trata de una danza colectiva de bailadores sueltos, como propone Isabel Aretz

en su *Manual del folklore*<sup>6</sup>, también la autora aclara que los diablos hacen, en ciertos momentos, coreografías en parejas, como sucede en el caso de los Diablos de Yare cuando llegan a las puertas del templo o cuando bailan La Bamba frente a sus capataces.

Las danzas responden a una estructura estricta y los danzantes siguen un itinerario ritual que les lleva a recorrer espacios públicos como la iglesia, la plaza y las calles principales. Ataviados con sus trajes coloridos y al son de tambores y redoblantes, llegan hasta la puerta del templo, donde bailan hasta que comienza la misa, momento en el que se postran en el piso en señal de rendición para luego reanudar la danza a su término. A continuación, en el caso de los Diablos Danzantes de Yare, todos pugnan por entrar a la iglesia, guiados por los diablos de mayor jerarquía (Primer, Segundo y Tercer Capataz), quienes portan las máscaras más grandes e intimidantes, y hacen reverencias al acercarse a sus puertas para, finalmente, devolverse en actitud de rendición. A partir de allí comienzan su recorrido por las calles, bailan ante los altares para someter su homenaje y realizan visitas a algunos vecinos y autoridades. En la tarde, cuando las campanas anuncian el inicio de la procesión, se reúnen nuevamente a las puertas de la iglesia y se incorporan a la misma siguiendo por detrás del sacerdote, quien la precede llevando la custodia en alto, lo que al decir de Juan Liscano «parece rechazar, con su oculto poder, el ataque de los demonios»<sup>7</sup>, amenaza diabólica que es controlada gracias a la intervención del «Arreador», quien, látigo en mano, impone disciplina dentro del baile y finge azotar a los diablos que danzan sin cesar. Lucha entre el Bien y el Mal que termina cuando la custodia es devuelta al templo, tras el último y fallido intento de entrar a la iglesia por parte de los diablos. Es el momento de la retirada para cumplir con las últimas etapas de la celebración: primero se realiza un recorrido hacia un calvario ante el que rinden homenaje a tres cruces adornadas con flores, tras lo cual se reúnen frente a la casa del Primer Capataz para ejecutar «La Bamba», una danza por parejas circular que rinde honor y pleitesía a los cofrades principales o capataces. Se cierra así la celebración una vez cumplidos los tres momentos del auto sacramental, es decir, «la salida, la rendición y la danza de la Bamba», tal como apunta Nelly García Gavidia en su estudio comparativo entre las fiestas del Corpus Christi de España y Venezuela<sup>8</sup>.

Las máscaras constituyen el elemento más llamativo del atuendo utilizado por los diablos, lo que ha llevado a la investigadora recién mencionada a

<sup>6</sup> ARETZ, Isabel. *Manual de folklore*. Caracas: Monte Ávila, 1980, p. 181.

<sup>7</sup> LISCANO, Juan. *Folklore y Cultura*. Caracas: Ávila Gráfica, 1950, p. 150.

<sup>8</sup> GAVIDIA, Nelly García. «Máscaras y representaciones del diablo en las fiestas del Corpus Christi: un estudio de antropología comparada entre España y Venezuela». En: *Demonio, religión y sociedad entre España y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Antropología de España y América, 2002, p. 349.

proponer que las fiestas de Diablos del Corpus Christi puedan ser catalogadas como «fiestas de enmascarados». Como anota: «Gracias al enmascararse es posible el juego de la transferencia de la personalidad individual de cada uno de los miembros de las Hermandades o Cofradías del Santísimo Sacramento, a un espacio-tiempo donde se tiene la vivencia de la presencia del mal, del pecado»<sup>9</sup>.

Las mismas son de gran tamaño, por lo que sobrepasan el rostro de los danzantes. Se elaboran a partir de moldes de arcilla a los que se superponen capas de papel o cartón engomado, pintado de colores brillantes, como el amarillo, el azul y el rojo (en todas sus combinaciones). Las máscaras más características son las de caras deformes de animales, como bueyes y, sobre todo, cerdos por considerarse que representan mejor al demonio. La imaginación lleva, en lugares como Naguayá, a la creación de máscaras de animales fantásticos, algunos de ellos con características marinas; allí también es muy singular la unión de los cuernos con una estructura en forma de arco adornada con cintas de colores. En San Francisco de Yare, la mayoría de las máscaras muestra sólo dos cuernos, mientras que las que ostentan las máximas autoridades llevan cuatro en el único caso del Capataz, y tres en los casos del Segundo y Tercer Capataz, así como La Capataz.

La costumbre de usar máscaras está ampliamente extendida en culturas que abarcan las geografías más diversas. Angelina Pollack Eltz señala en sus estudios sobre la cultura afrovenezolana que «las máscaras que representan animales son muy comunes en muchas partes entre el Río Níger y las Costas de Esclavos»<sup>10</sup>. De sus análisis comparativos concluye que muchas de las máscaras de los diablos del pueblo de Chuao se asemejan a las de los Bapende de Zaire<sup>11</sup>. Igualmente ve concomitancias entre las máscaras que utiliza la «mujer del Diablo» en la misma localidad con las máscaras femeninas de África Central<sup>12</sup>. En lo que respecta a los Diablos de Yare, encuentra parecidos con las máscaras de los Baulé y Bidjogo<sup>13</sup>. La misma autora pone la atención en otros aspectos de la celebración; por ejemplo, en la manera en que los diablos de Ocumare de la Costa y Patanemo saludan a Dios tocando el suelo con la cabeza y los hombros, lo que le «recuerda mucho la ceremonia de saludo de los Yoruba de Nigeria donde se homenajea de esta manera a los

<sup>9</sup> IBIDEM, p. 362.

<sup>10</sup> POLLAK-ELTZ, Angelina. *Vestigios africanos en la cultura del pueblo venezolano*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, Instituto de Investigaciones Históricas, 1972, p. 59.

<sup>11</sup> POLLAK-ELTZ, Angelina. *Cultos afroamericanos: vudú y hechicería en las Américas*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1977, p. 244.

<sup>12</sup> IBIDEM, p. 244.

<sup>13</sup> POLLAK-ELZ, Angelina. *Op. cit.*, p. 59.

jefes y a los ancianos»<sup>14</sup>. En general, Pollack Eltz llega a considerar la danza de los diablos de Venezuela muy semejante a los bailes que ejecutaban los Egungun de Nigeria para asegurar la abundancia de las cosechas y la fertilidad de las mujeres; en este caso, los bailaradores llevan también máscaras y son acompañados por tamboreros que llevan látigos para impedir que los espectadores se les acerquen.

Como vestimenta básica, los diablos suelen utilizar camisa de mangas prolongadas, pantalones largos o hasta las rodillas, capas y velos. Hay una gama variada de diseños que pasan desde los tejidos de un solo color (como el rojo distintivo de los Diablos de Yare) hasta las más complejas combinaciones multicolores (como en los Diablos de Chuao o Naiguatá, con sus características figuras geométricas sobre fondo blanco). En la espalda, sobre los hombros y el pecho se añaden símbolos cristianos, como pequeñas cruces de palma bendita, rosarios o escapularios, con el fin de proteger a los cofrades, ya que, según la creencia popular, están expuestos a maleficios o daños al utilizar la indumentaria diabólica. De la cintura o la espalda suelen colgar campanillas o cencerros que producen un sonido particular con el mismo propósito: el de ahuyentar a los malos espíritus. El rabo es otro de los elementos del vestuario que en ocasiones se utiliza colocándose en la parte trasera y del cual pende una campanilla en su punta. Como complementos de la indumentaria, resaltan la maraca que cada diablo lleva en su mano derecha, la cual se pinta o se cubre de tela con colores llamativos o se le cuelgan cintas, mientras que, en la mano izquierda, porta un palo corto amarrado a la muñeca por una correa o cabuya; de ella pende un pañuelo que, en el pasado, era utilizado para recoger limosnas.

Los instrumentos utilizados en la danza son muy sencillos. Como nos dice Freddy Best, en su texto sobre los Diablos de Yare: «Consiste tan sólo en un redoblante, tambor chato y redondo, sobre el que se ejecutan monorrítmicos toques consecutivos, completados con el sonido de las maracas de cada diablo agitadas en forma conjunta»<sup>15</sup>. Las maracas cumplen una doble función, pues, si bien marcan el ritmo del baile, atestiguan también la presencia de un elemento mágico presente en los rituales de muchas comunidades indígenas para ahuyentar a los malos espíritus.

Todos los elementos antes referidos, de diverso origen étnico, han hecho posible que uno de los valores más destacados sea su valor antropológico, que la fiesta constituya un magnífico ejemplo de la amalgaman étnica que integró, en un proceso sincrético de largo recorrido, una magna fiesta religiosa

<sup>14</sup> IBIDEM, p. 61.

<sup>15</sup> BEST GONZÁLEZ, Freddy. *Op. cit.*, s. p.

del mundo cristiano europeo con elementos de la danza y música africana e indígena.

A nuestro juicio, uno de los aspectos que merece la pena resaltar es el papel que desempeñó la creación del Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales en 1946, con Juan Liscano al frente, en la difusión y puesta en valor de las tradiciones del país, entre ellas, la de los Diablos Danzantes. Este Servicio fue el encargado de preparar un gran festival folklórico denominado *La Fiesta de la Tradición: Cantos y Danzas de Venezuela* en un acto público efectuado en el Nuevo Circo de Caracas con motivo de la toma de posesión del presidente electo, Rómulo Gallegos, con la misión de proyectar y otorgar valor a las manifestaciones folklóricas en el campo de la vida cultural. Como escribió el mismo Juan Liscano al abordar la significación del evento: «En realidad el Festival Folklórico no fue otra cosa que un gran rito nacional, de nacionalismo legítimo, mediante el cual el pueblo de Venezuela y su Gobierno procuraron consustanciarse, en las verdades de nuestra Tradición»<sup>16</sup>. Para los grupos participantes fue la primera vez que salían de sus pueblos, lo que les permitió descubrir otras manifestaciones para ellos desconocidas hasta la fecha. Juan Pablo Sojo, integrante del grupo organizador, relató muy bien los entresijos de la complicada logística que implicaron el traslado y alojamiento durante la muestra de treinta y cinco componentes de los Diablos Danzantes de Yare<sup>17</sup>. Afortunadamente se superaron todos los obstáculos, de los que quedaron unas cuantas anécdotas que salpicaron la presentación de los Diablos Danzantes, desde su detención en la iglesia del Valle, donde transcurrieron los ensayos, hasta su paseo a Macuto para conocer el mar.

Lo cierto es que, como resultado de la Fiesta de la Tradición, se dio a conocer a un público numeroso una festividad que, a partir de entonces, comenzó a ser visitada y registrada bajo la óptica de las disciplinas más variadas. Ejemplo de ello es lo sucedido en las artes visuales, ya que a raíz de la Fiesta de la Tradición, los Diablos Danzantes se convirtieron en un tema de interés plástico para los pintores venezolanos, tal como nos cuenta Francisco Da Antonio en una reciente entrevista con motivo de la inauguración de la exposición *Los Diablos del Corpus en Víctor Millán*, en la Galería de Arte Nacional (GAN) en octubre de 2019<sup>18</sup>. Da Antonio llama la atención sobre el

<sup>16</sup> LISCANO, Juan. *Op. cit.*, p. 169.

<sup>17</sup> Véase su texto: «Selección de los conjuntos» que forma parte del ensayo «La Fiesta de la tradición, cantos y danzas de Venezuela». En: LISCANO, Juan. *Op. cit.*, pp. 177-196.

<sup>18</sup> FERNÁNDEZ, Arnoldo. «Antonio, Francisco da: la Galería de Arte Nacional conmemora el centenario de Víctor Millán con sus Diablos del Corpus». *Contrapunto.com*. Disponible en: <https://contrapunto.com/cultura/actualidad-cultura/la-galeria-de-arte-nacional-conmemora-el-centenario-de-victor-millan-con-sus-diablos-del-corpus>. (Consultado el 13 de octubre de 2019).



interés que despertaron los diablos entre los integrantes del Taller Libre de Arte (1948-1952), cuya actividad cimentó el arte contemporáneo en el país y sirvió, en este caso específico, como plataforma de lanzamiento de la imagen de los Diablos Danzantes de Yare en la pintura venezolana; lo que luego se hizo extensivo a los diablos en general. Figuras jóvenes como la de Mario Abreu o Alirio Oramas y, más tarde, creadores consolidados como Héctor Poleo, Gabriel Bracho y José Fernández Díaz comenzaron a pintar diablos. Ejemplos son las obras de Mario Abreu *Las tres gracias y Tres diablos*, en las que distintas figuras portan máscaras de diablos (además, la segunda le hizo merecedor del Premio Antonio Esteban de Arte Venezolano en 1964). El mismo proceso de descubrimiento se dio de manera paralela entre los grandes nombres de la pintura ingenua de Venezuela como Bárbaro Rivas, Feliciano Carvallo y Víctor Millán; este último pintó entre sus diablos a los de Ocumare, Turiamo, Yare, Patanemo y Naiguatá. Los diablos de Víctor Millán han traspasado las fronteras y uno de sus lienzos, *Fiesta de San Francisco de Yare*, forma parte de la Colección del Museo Internacional de Arte Naif Manuel Moral de Jaén (España). Desde entonces, el interés pictórico por los diablos se instauró en muchos creadores comprometidos con la cultura popular; tal es el caso de Luis Luksic, quien también dedicara a los diablos sus acuarelas junto a otras expresiones del folclore de Venezuela.

La fotografía venezolana también ha hecho gala de un trabajo espléndido en torno a la fiesta de los Diablos Danzantes, mostrando su diversidad y riqueza expresiva. Entre los primeros fotógrafos en cubrir la celebración de los Danzantes de Yare, en los años 40 y 50 del siglo XX, podemos mencionar a Ricardo Razzeti, Gonzalo Plaza y Francisco Edmundo Pérez. A partir de entonces, el atractivo por registrar imágenes fue creciendo y extendiéndose al resto de las diabladas, por lo que hoy en día se cuenta con una historia gráfica de la celebración de gran importancia y significación. Entre otros podemos mencionar el trabajo de Susanna Arwas plasmado en su libro *El sancocho de los Diablos*, de la editorial del Centro Nacional de la Fotografía, dedicado a la relación entre la fiesta de los Diablos de Chuao y el quehacer culinario asociado, en el que pone de manifiesto el despliegue de creencias mágico-religiosas de ascendencia africana, indígena y cristiana que la caracteriza. O el libro *El lenguaje de los Diablos*, publicado por el Grupo Editorial Cyngular para Banesco Banco Universal, con un sinnúmero de fotografías de Nelson Garrido y otros fotógrafos, quienes a lo largo del tiempo han registrado las diversas diabladas, sus máscaras, atuendos y amuletos, mostrándonos la vitalidad de una fiesta que asegura su continuidad gracias a la participación entusiasta de las generaciones más jóvenes.

El registro de la fiesta de los Diablos Danzantes ha abarcado, igualmente, el formato audiovisual; destacan, por ejemplo, los documentales realizados

por la serie «La Cultura Popular», transmitida a través de Venezolana de Televisión durante los años 80 y 90 del siglo pasado, desde la que se emprendió un importante trabajo de divulgación de las fiestas tradicionales, entre ellas, la de los Diablos Danzantes de Naiguatá. Recientemente, en 2013 y a raíz de la declaratoria de la Unesco, el director César Bolívar filmó la película *Corpus Christi*, en la que presenta una historia de ficción narrada a partir de la tradicional fiesta de los Diablos Danzantes.

En lo que al campo literario respecta, la presencia de los Diablos Danzantes podemos encontrarla desde finales del siglo XIX, cuando los escritores utilizaron la novela para reflejar las costumbres que realizaran el proceso de integración nacional. Ya en *Peonía* (1890), considerada como la primera novela criollista, Manuel Vicente Romero García menciona a los extintos Diablos de Cúa en un pasaje que transcurre en el altozano de la iglesia y desde el cual el protagonista, Carlos, observa el recorrido de la romería: «Eran los diablitos que venían con la guitarra y las maracas, haciendo un ruido infernal. Una turba de chiquillos y viejos; la gente pobre y los acaudalados del lugar, seguían la comparsa de diablos»<sup>19</sup>.

Posteriormente, Rómulo Gallegos, gran promotor del nacionalismo cultural, entremezcla ficción y realidad en su novela *Pobre negro* (1937), ambientada en la región de Barlovento del Estado Miranda, y le dedica unos fragmentos que en su descripción se asemejan a la fiesta de los Diablos del Corpus Christi de San Francisco de Yare. En un momento dado, uno de sus protagonistas se convierte en testigo casual de la celebración al observar al gentío reunido con el que ya llegaban los danzantes<sup>20</sup>:

Eran diablos de toda la región, que venían a cumplir promesas, las más de ellas hechas sólo para que no faltara en la festividad del Corpus lo pagano junto con lo piadoso. Diablos rojos, desde los cuernos hasta el rabo de trapo, con guilindajos de colorines y sonajas de toda especie, no faltando entre ellos quienes ostentasen seda y cascabeles que ya eran algún dinero invertido; diablos negros los menos pudientes, de coleta de fardos tiznada de hollín, con antifaces de lo mismo.

Animados por el son de los tambores se arremolinaban en el altozano para dar paso a la incorporación de uno de los diablos<sup>21</sup>:

[el primero de la fila izquierda] haciendo una cabriola apoyado sobre las manos, para quedar arrodillado de espaldas a la puerta del templo, y luego

<sup>19</sup> ROMERO GARCÍA, Manuel Vicente. *Peonía*. Caracas: Fundación Shell, 1966, p. 70 (Colección clásicos venezolanos de la Academia Venezolana de la Lengua).

<sup>20</sup> GALLEGOS, Rómulo. *Pobre negro*. Caracas: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, 1959, p. 223.

<sup>21</sup> IBIDEM, p. 224.

se puso de pie con una simulación de estremecimiento convulsivo de poseso, para agitar las sonajas que llevaba encima y dio principio a una danza de saltos y esguinces, de extraordinaria agilidad, empuñando su rabo de trapo para tocar con él las maderas de la puerta, a la que así se iba acercando entre decidido y receloso; mas cuando ya iba a lograrlo arreciaba el estrépito de los tambores y con un salto de cuerpo disparado en el aire por una fuerza sobrenatural, el diablo se echaba atrás para comenzar en seguida con la danza de los agazapamientos.

Igualmente es de destacar la novela más importante de Arturo Croce, no en vano, titulada *Los Diablos Danzantes*, galardonada con el Premio Arístides Rojas en 1959 y de la cual aclaró en su momento el propio autor que no se trataba «de un tema folklórico sino del aprovechamiento de un símbolo y del marco de una festividad popular para hacerle contorno a un drama humano»<sup>22</sup>.

#### 4. VALORES SOCIALES

Uno de los aspectos más valorados e intrínsecos a la fiesta de los Diablos Danzantes, desde sus inicios, es el de constituir un terreno propicio a partir de la vivencia de lo sagrado en la que las aspiraciones individuales se encuentran con la solidaridad colectiva basada en el respeto y el trabajo comunitarios. En la fiesta no sólo participan todos los miembros de las cofradías, sino también un gran número de promeseros de todas las edades, sus familiares y el público interesado, lo cual favorece la integración y la cohesión social de las comunidades donde se lleva a cabo.

En primer lugar, los lazos de solidaridad se entretajan entre los cofrades afiliados a la organización. En algunos casos, como en Ocumare de la Costa o en San Francisco de Yare, los cofrades que la integran se denominan *hermanos* entre sí y están obligados por juramento a prestarse auxilio mutuo bajo cualquier circunstancia, dando cuenta del estrecho vínculo que los une. Pero si bien las cofradías del Corpus Christi constituyen en sí mismas unas organizaciones de ayuda mutua que procuran la atención a las familias de los cofrades fallecidos, la asistencia a los enfermos o el pago del entierro de sus miembros, de igual manera, extienden sus actividades a lo interno de las comunidades con acciones que benefician la preservación de la memoria colectiva y la identidad cultural más allá de la celebración del día de la festividad. Entre ellas podemos mencionar los talleres y charlas sobre la elaboración de máscaras o de vestimenta, la ejecución de la danza o los instrumentos musicales utilizados, las visitas a las escuelas para incorporar tareas que involu-

---

<sup>22</sup> CROCE, Arturo. *Los diablos danzantes*. Caracas: INCINE, 1978, nota del autor (Colección popular, Ministerio de Educación).

cran a niños y jóvenes e incluso el registro documental de la historia, evolución y especificidades propias de la fiesta en cada comunidad. La realización de «Encuentros Nacionales» que van rotando entre las poblaciones donde se celebran también ha contribuido al fortalecimiento de un tejido asociativo bajo la «Asociación Nacional de Diablos Danzantes de Venezuela», la cual integra a la mayoría de cofradías que, a su vez, se han registrado legalmente ante las instituciones públicas como asociaciones sin fines de lucro. Esta hermandad entre las cofradías y las comunidades es uno de los aspectos esenciales que se toman en cuenta para la declaración de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, pues sobre ella descansa buena parte de su mantenimiento y permanencia, paralelamente a los compromisos estatales de las instituciones a las que corresponden el cuidado y salvaguardia del tesoro cultural del país.

En estas líneas hemos querido dar cuenta de una de las manifestaciones culturales más arraigadas en Venezuela, que es fiel expresión del mestizaje y de la cultura híbrida surgida a partir de la implantación en su territorio de la cultura europea en contacto con la cultura aborigen de las poblaciones autóctonas y la población negra llevada de África a la fuerza por el comercio de esclavos. Antigua y contemporánea al mismo tiempo, ha sabido extenderse a lo largo de los siglos hasta convertirse en un icono de la cultura popular venezolana y, como tal, ha merecido el reconocimiento por parte de la Unesco como Patrimonio Mundial de la Humanidad, como apuntamos al comienzo.

#### APÉNDICE

El anejo fotográfico que acompaña esta comunicación se debe a la cortesía del antropólogo Pedro José Rivas Gómez, director del Instituto Caribe de Antropología y Sociología (ICAS). Todas las fotografías son inéditas y se corresponden a una visita de campo realizada por Carlos Díaz Ungría a la población de San Francisco de Yare el jueves 12 de junio de 1952. Las mismas pertenecen al archivo fotográfico del Centro de Documentación y Archivos de la Fundación La Salle de Ciencias Naturales, sede Caracas.











«TONOS DEL NIÑO» Y VILLANCICOS TRADICIONALES  
EN LA FIESTA DE EL PASE DEL NIÑO VIAJERO  
(CUENCA, ECUADOR)

«HOLY CHILD TUNES» AND TRADITIONAL CAROLS  
IN THE CELEBRATION OF THE TRAVELLING  
CHILD PROCESSION (CUENCA, ECUADOR)

CARLOS FREIRE SORIA\*

RESUMEN

Breve recorrido descriptivo por algunas de las composiciones musicales que conforman el patrimonio sonoro de la fiesta de El Pase del Niño Viajero, en Cuenca del Ecuador. Se aporta una pieza creada por el autor de estas líneas.

*Palabras clave:* Pase del Niño Viajero; Navidad; villancicos; Cuenca; Ecuador.

ABSTRACT

I will present a brief overview of some musical compositions that shape the musical heritage of The Travelling Child Procession feast, in Cuenca (Ecuador). A piece composed by the author of this article is included.

*Key words:* Travelling Child Procession (Paseo del Niño Viajero); Christmas; Carols; Cuenca; Ecuador.

En la época navideña, Cuenca (Ecuador) es una ciudad festiva y los villancicos y *tonos del Niño* cumplen un papel protagónico. La Navidad en el mundo andino es un ejemplo del sincretismo cultural entre la cosmovisión de nuestros pueblos originarios y la civilización europea<sup>1</sup>. A pesar de que en sus inicios el término *Navidad* hacía referencia al nacimiento del sol el 21 de diciembre (solsticio de verano en el hemisferio sur), según el calendario occidental, la connotación festiva en ambas culturas presentaba significados radi-

---

\* Universidad de Cuenca (Ecuador). Doctor en Musicología. Correo electrónico: carlos.freire@ucuenca.edu.ec.

<sup>1</sup> Una perspectiva general del tema, en: SÁNCHEZ, Mariana, ALVARADO, Jannet. *Los tonos del Niño cuencano: estudio etnomusicológico*. Cuenca: INPC, 2011.

calmente diferentes. En Europa se vinculó con el nacimiento de Cristo, mientras que en Los Andes tenía relación con la época de siembras, con la Pacha Mama (Madre Tierra) y el Taita Inti (Padre Sol). En ambas celebraciones, la música jugaba un papel destacado. En el caso europeo, a partir de 1223, san Francisco de Asís instaura la costumbre de elaborar pesebres y, seguramente, de cantar villancicos que, a pesar de su origen profano, iban a destacar a personajes y elementos del nacimiento del Mesías<sup>2</sup>. En Los Andes, en cambio, se celebraba el Capac Inti Raimi<sup>3</sup>:

mes de la festividad del señor sol... Que en este mes hacían grandes sacrificios al sol, mucho oro y mucha plata y baxillas. Que entierran quinientos niños enosentes y niñas; lo entierra parado bibo con sus baxillas de oro y de plata y mucho mollo [concha] y ganados. Y después del sacrificio hazian grande fiesta; comían y bebían a la Costa del sol y dansaban taquies [danza ceremonial] y grandemente de beber en la plaza pública del Cuzco y en todo el reyno.

Con la llegada de los europeos a nuestro territorio, se impone la celebración de la Navidad cristiana con toda su parafernalia y las sanciones correspondientes a quienes no la cumplían. Prueba de aquello consta en el acta de Cabildo de Quito del 13 de enero de 1539. Entonces «los señores del Cabildo dijeron que porque Alonso de Vargas, vecino de esta villa (de Quito) no ha estado en ella la Pascua de Navidad ni la de los Reyes y ha incurrido en pena de veinte pesos, por cada Pascua diez, que le dan por condenado en ellos»<sup>4</sup>.

Poco a poco, la costumbre de celebrar en diciembre el nacimiento del «Niño Jesús» se fue arraigando en nuestro medio, adaptando su naturaleza religiosa a la realidad cultural del ser andino, generando manifestaciones festivas que hoy enriquecen su acervo.

En Cuenca, la devoción al «Niño Dios» constituye uno de los ejes fundamentales de su cultura. Y, obviamente, las canciones relacionadas con sus diversas manifestaciones: procesiones, pases, velaciones o novenas son parte fundamental de su dinámica. Villancicos y *tonos del Niño* se interpretan, con diversos formatos, durante todo el mes de diciembre e inicios de enero.

Los tonos del Niño reflejan el sentir del pueblo azuayo y son ejemplo del mestizaje musical andino. Por una parte, están las melodías indígenas de *ta-*

<sup>2</sup> GONZÁLEZ, Susana. *El pase del Niño*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 1981, p. 35.

<sup>3</sup> IDROVO URIGUEN, Jaime. *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador*. Cuenca: Banco Central del Ecuador, 1987, p. 24.

<sup>4</sup> VARGAS, fray José María. *El arte ecuatoriano*. Puebla (México): J. M. Cajica Jr. S. A., 1960, p. 310.



Pase del Niño Viajero, 2019

*quis*, *harauis* y *ricchacics*, los compases compuestos de las contradanzas vernáculas y, por otra, la temática occidental del Cristianismo y la estructura tonal europea. Y, de acuerdo al esquema formal en que se desarrollan como producto del sincretismo musical, encontramos gran variedad de ritmos: sanjuanito (compás de 2/4), albazo (6/8), fox incaico (2/2) o pasillo (3/4).

Muchos de los villancicos que hasta la actualidad se han interpretado en el medio son antiguos y de autor anónimo, como *Dulce Jesús mío* o *En noche tan fría*. Otros, de autores foráneos, como *Claveles y rosas*, *Ya viene el Niño* o *En brazos de una doncella*, adjudicados al compositor lojano Salvador Bustamante Celi, y los tonos del Niño cuencanos, tan enraizados vitalmente en la morlaquía, creados por compositores locales, de diversas épocas y tendencias musicales, con la motivación común de rendir pleitesía al niño Jesús y de reflejar en sus letras el amor a la tierra y a sus tradiciones.

Recordemos a algunos de estos gestores, tradicionales y contemporáneos, de la inimitable atmósfera sonora de la Navidad en Cuenca:

- a) José Banegas (1778-siglo XIX).
- b) Julián Nivicela (siglo XIX).
- c) José Nicolás Rodríguez (1822-1860), autor de *Hola Huiracocha*, *En noche tan fría* y *En el portal de Belén*.
- d) Carlos Ortiz Cobos (1909-1982), compositor de *Gorjeos de diciembre* y *Sólo en ti hay amor*.
- e) Aurelio Alvarado (1896-siglo XX), autor de *Villancico morlaco* y *Villancico Nro. 4*.
- f) Rafael Carpio Abad (1905-2004), que dio a la luz: *Villancico morlaco*.
- g) Arturo Vanegas (1919-2009), compositor de *Navidad* y *Campanas de Navidad*.
- h) Enrique Sánchez Orellana (1924-1997), autor de *Cancioncilla de Navidad* y *Villancico*.
- i) Leopoldo Yanzahuano (1926-2009), autor de *Navidad de amor* y *El Pase del Niño*.
- j) Rubén Mosquera (nacido en 1942), compositor de *Duérmase, mi Niño* y *Niño de Belén*.
- k) Jannet Alvarado (nacida en 1963), creadora de *Tono del Niño* y *El disfraz*.

Vayan a continuación la letra y música del tono del niño *El Niño Dios a Cuenca vino*, del musicólogo Carlos Freire Soria, responsable de esta comunicación:

Niño Jesús, que a Cuenca vienes  
 con tu guitarra y un flautín,  
 para cantar los villancicos  
 que han dedicado para ti.

Los pastorcitos y las cholas  
 bailan y gritan de emoción:  
 el Niño Dios a Cuenca vino  
 y está cantando una canción.

Niño Jesús, que a Cuenca vienes  
 con tu guitarra y un tambor,  
 para cantar los villancicos  
 que son un gusto para vos.

Bm E7 Bm G D

Ni - ño Je - sús que a Cuen - ca vienes

Bm E7 Bm E7

con tu gui - ta - rra y un fla - utín pa - ra can - tar los vil - lan - ci - cos que han de - di - ca - do pa - ra

Bm A D A D

ti los pas - tor - ci - tos y las cho - las ba - lan y gri - tan de em - o - ción

E7 Bm G E7

el Ni - ño Dios a Cuen - ca vi - no y es - tá can - tan - do una can - ción

Bm E7 Bm E7

Bm E7 Bm G D

Ni - ño Je - sús que a Cuen - ca vienes

Fur Bm Em Bm F#7  
 en tu ga-ta-na y mi-lan-ber tu-ros de mi-ny si-lan-ces-ros que ser-án jus-to pe-ca  
 Bm A D A D  
 vos los pa-vo-lu-cio-los y las e-le-los bul-lan y gra-ti-an-deo-me-ción  
 F#7 Bm *mf* F#7  
 Si-ño-Dos si-ón-ces-ros y si-ón-ces-ros mi-lan-ces-ros mi-lan-ces-ros  
 Bm *allegro* F#7 Bm  
 Fur Bm F#7 *mf* Bm F#7 D *allegro*

## **MAMACHA CANDELARIA: UN ANTIGUO CULTO MARIANO PRESENTE EN EL MUNDO ANDINO**

### **«MAMACHA CANDELARIA» (OUR LADY OF THE CANDLE): AN ANCIENT MARIAN CULT PRESENT IN THE ANDEAN WORLD**

GLORIA CRISTINA FLÓREZ DÁVILA\*

#### RESUMEN

El culto a la Virgen María es uno de los más antiguos del mundo cristiano y son sumamente interesantes las advocaciones que ha recibido durante dos milenios. En el caso del Perú, desde la conquista han destacado aquellas provenientes de diferentes regiones del mundo hispánico; es el caso de las islas Canarias, que nos han transmitido dos importantes celebraciones marianas: la Virgen de las Nieves y la Candelaria. En nuestro artículo nos referiremos a esta última, la *Mamacha Candelaria*, término nativo utilizado para referirse a la Virgen y que desde inicios del virreinato ha contado para la difusión de su culto con el apoyo de órdenes religiosas, autoridades civiles y cofradías, así como imágenes, relatos de milagros, complementándose posteriormente por celebraciones folclóricas en las que están presentes aportes de diferentes culturas.

*Palabras clave:* Candelaria; Purificación de la Virgen; folclor peruano; siglos XVI-XXI; Puno; Perú.

#### ABSTRACT

The cult of the Virgin Mary is one of the oldest in the Christian world and the invocations received for two millennia are extremely interesting. In the case of Peru, since the conquest those from different regions of the Hispanic world have stood out; it is the case in the Canary Islands who transmitted to us two important Marian celebrations. In our article we will refer to the latter, «Mamacha Candelaria», a native term used to refer to the Virgin and since the beginning of the viceroyalty has counted for the dissemination of her cult with the support of religious orders, civil authorities and brotherhoods, as well as images, stories of miracles, later complemented by folkloric celebrations where contributions from different cultures are present.

*Key words:* Candelaria; Purification of the Blessed Virgin Mary; Peruvian Folklore; XVI-XXI Centuries; Puno; Peru.

---

\* Doctora en Historia. Universidad Nacional Mayor de San Marcos Lima. Profesora Asociada de la Facultad de Ciencias Sociales. Avenida Germán Amézaga, n. 375. Lima, 1 (Perú). Correo electrónico: florezdgc@gmail.com.

## 1. INICIOS Y DESARROLLO DEL CULTO MARIANO

Actualmente la mariología ha adquirido importante desarrollo, haciendo más accesible a los interesados los aspectos teóricos, metodológicos e historiográficos del tema mariano en su exposición. Así, en primer lugar, distinguimos las apariciones, que son manifestaciones de lo sagrado, como los casos de Guadalupe y Lourdes; y lo que denominamos *advocaciones*, referidas a un aspecto de la vida de María; tal es el caso del tema que nos interesa explicar: la Purificación de la Virgen y la Presentación de Jesús en el templo<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Esta comunicación ha sido elaborada a partir de los siguientes recursos bibliográficos: ATKINSON, Clarissa W. *The Oldest Vocation Christian Motherhood in the Middle Ages*. Pennsylvania: Cornell University Press, 1991; *Biblia de nuestro pueblo: Biblia de nuestro tiempo*. Bilbao: Mensajero, 2017; BOLTON, R. (ed.). *La cultura expresiva puneña*. Lima: Horizonte, 2015; CAMPOS Y FERNÁNDEZ SEVILLA, F. Javier. «La escenografía de *La Aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca y la historiografía agustiniana». *Anuario jurídico y económico escorialense*, n. 51 (2018), pp. 521-560; COSTILLA, J. «Milagros, cofradías e identidades coloniales, el surgimiento de dos cultos cristianos en el Virreinato del Perú (el Señor de los Milagros y la Virgen de Copacabana)». *Posadas* (2008), pp. 1-20; ESPINOSA, A. de. *Historia de Nuestra Señora de la Candelaria*. Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1952; FLORES, S., MEO, S. *Nuevo diccionario de Mariología*. Madrid: San Pablo Ediciones, 2001; FLÓREZ, Gloria Cristina. «La Virgen de las Nieves en el Perú: pasado y presente». 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)*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 117-126; FLÓREZ, Gloria Cristina. *Fiesta de la Candelaria, una tradición andina*. Lima: Universidad de Piura (sede Lima), 2020; FLÓREZ, Gloria Cristina. *Conversatorio «Virgenes, candelas y diablos»*. Lima: Casa Museo Ricardo Palma, 2019; LA SERNA, J. C. *Religiosidad, folclore e identidad en el Altiplano: una historia de los universos festivos de la manita Candelaria de Puno*. Lima: Ministerio de Cultura, 2016; LEÓN TÁVARA, W. *Valor y significado de la festividad de la Virgen de la Candelaria: patrimonio vivo y espacio público ritual en Puno*. Lima: [s. n.], 2016. Disponible en: <http://www.caporal.com>. (Consultado en junio de 2020); QUÉRE, F. (éd.). *Évangiles Apocryphes*. Paris: Éditions Du Seuil, 1983; RAMOS GAVILÁN, A. *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e invención de la Santa Cruz de Carabuco*. Edición de Hans van den Berg y Andrés Eichmann. [S. l.]: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, 2015; RAMOS, G. «¿Nuestra Señora de Copacabana, devoción india o intermediaria cultural?». En: S. O'Phelan y C. Salazar (eds.). *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización, siglos XVI-XIX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005; RUSSO, D. «Les représentations mariales dans l'art d'Occident: essai sur la formation d'une tradition iconographique». En: D. Iogna Prat, E. Palazzo et D. RUSSO (eds.). *Marie: le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: [s. n.], 1996; SANTOS OTERO, A. de. *Los evangelios apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1984; SCHMITT, J. C. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris: Éditions Gallinard, 1990; SCHMITT, J. C. *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*. Paris: Éditions Gallinard, 2001; SORRIBAS, J. B. (O. C.). *Sermón de la Virgen Santísima Madre de Dios de Copacabana: patrona del Reyno del Perú*. En: *Sermones varios*. Zaragoza: Juan de Ibar, 1668; VARGAS UGARTE, R. (S. J.). *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*. Madrid: Talleres Gráficos Jura, 1956, 2 vs.; VORAGINE, J. de. *La légende dorée*. Paris: Garnier Flammarion, 1967, 2 vs.; WINSTON-ALLEN, A. *Stories of the Rosary: The Making of the Rosary in the Middle Ages*. Pennsylvania: University State of Pennsylvania, 1997.



El proceso de difusión del culto mariano ha sido lento en las primitivas comunidades cristianas del mundo conocido de la época (Asia, África y Europa), teniendo en cuenta las dificultades que tuvo en su relación con el Imperio Romano por diversas razones —sean de índole político, cultural o mental—, si bien ciertos especialistas subrayan la importancia del culto a divinidades femeninas que podrían haber servido como enlace o apoyo. No obstante, debemos reconocer el papel fundamental que ha tenido san Pablo en el viraje hacia un ecumenismo y el relegamiento de las iniciales formas judeocristianas, tan apreciadas por Pedro y otros miembros de la comunidad jerosolimitana, apegados a los ritos y costumbres judías. Es el caso de la Purificación fundamentada en la prescripción del *Levítico* (12, 1-8):

El Señor habló a Moisés: —Di a los israelitas: Cuando una mujer conciba y dé a luz un hijo, quedará impura durante siete días. Como en la impureza por menstruación. El octavo día circuncidarán al hijo, y ella pasará treinta y tres días purificando su sangre: no tocará cosa santa ni entrará en el templo hasta terminar los días de su purificación. [...]

Al terminar los días de su purificación —por hijo o por hija—, llevará al sacerdote, a la entrada de la tienda del encuentro, un cordero de un año en holocausto y un pichón de paloma o una tórtola en sacrificio por el pecado. El sacerdote los ofrecerá al Señor, realizará la expiación por ella y quedará purificada del flujo de su sangre.

Esta es la ley sobre la mujer que da a luz un hijo o una hija. Si no tiene medios para comprarse un cordero, que tome dos tórtolas o dos pichones de paloma: uno para el holocausto y el otro para el sacrificio por el pecado. El sacerdote realizará la exposición por ella y quedará pura.

Cabe resaltar que han sido muy importantes los textos de las fuentes canónicas, como el *Evangelio de Lucas*, al explicar que «cumplidos los días de su purificación según la Ley de Moisés [...], para presentarlo al Señor, como está mandado en la Ley del Señor [...] y para presentar como ofrenda un par de tórtolas o dos pichones, según lo mandado en la Ley del Señor» (*Lc. 2, 22-25*); a los que se añaden las narraciones de otras fuentes no siempre canónicas pero muy difundidas entre los creyentes orientales. Es el caso de la profecía de Malaquías mencionando el encuentro entre la Virgen y el anciano que debió suceder ante la puerta de Nicanor, por la que se accedía al atrio de los israelitas. En aquel lugar se situaba uno de los sacerdotes encargados de atender a las mujeres que ofrecían el sacrificio por sí mismas y por sus hijos. María, acompañada de José, se colocó en la fila. Mientras aguardaba su turno, se produjo un acontecimiento que llenó de asombro a los circunstantes. Un anciano venerable se acercó a la fila. Su faz resplandecía de gozo. Y al entrar los padres con el niño Jesús para cumplir lo que prescribía la Ley sobre Él, lo tomó en sus brazos y bendijo a Dios diciendo: «Ahora, Señor, puedes dejar a tu sirviente pueda morir en paz, porque mis ojos han visto a tu

Salvación, que has dispuesto ante todos los pueblos como luz para iluminar a los paganos y como gloria de tu pueblo Israel» (*Lc. 2, 29-32*).

Asimismo, en esos siglos iniciales —tanto en Oriente como en Occidente— tiene gran relevancia el deseo de conocer mejor los hechos de la vida de Jesús y de su entorno familiar, lamentablemente no descritos en los evangelios sinópticos (*Mateo, Marcos y Lucas*). Por tal razón, se fue desarrollando una literatura muy interesante al respecto, pero afectada por numerosos problemas en cuanto a su veracidad e incluso su autenticidad.

Es el caso de los evangelios apócrifos como el *Proto Evangelio de Santiago* o el *Apócrifo de Mateo*, que respaldan una devoción muy ligada a la sensibilidad de los fieles, siendo aceptados algunos mientras que otros fueron rechazados por su oposición a los dogmas o verdades de fe definidos en diferentes Concilios: la maternidad divina de María en Éfeso (431), la virginidad perpetua de María en el II Concilio de Constantinopla (553). Las celebraciones marianas en Oriente han sido muy tempranas, como es la *Hypapante*, fiesta de la Purificación o Encuentro en el rito bizantino, difundándose desde Jerusalén a otras regiones e introduciéndose la procesión de los cirios desde mediados del siglo V.

## 2. LA FIESTA DE LA CANDELARIA EN EL OCCIDENTE MEDIEVAL

Nos interesan especialmente las celebraciones marianas en el Occidente europeo que también se realizaron desde los primeros siglos de nuestra era, y se relacionaron con la prédica y práctica de ciertas devociones públicas y privadas, la elaboración de obras artísticas o la composición de himnos y textos litúrgicos, viéndose influenciados por la incorporación de tradiciones orientales, clásicas grecorromanas e incluso bárbaras difundidas en Europa occidental en los siglos embrionarios del Cristianismo y que continuaron en aumento durante la Edad Media, embellecidas por leyendas hagiográficas y la inmensa literatura de peregrinajes a Tierra Santa.

El más antiguo testimonio del culto mariano en Occidente se remonta al papa Sixto III (432-440), quien dedica a la Virgen una basílica situada en el monte Esquilino, la que se convirtió en *Santa María la Mayor*. A partir del siglo VI se hace presente en gran parte del canon de la misa la Virgen, acompañada de mártires. Gracias a una disposición del papa Sergio I (687-701), la Candelaria fue acogida oficialmente en Roma y pasó a formar parte del conjunto de las cuatro fiestas marianas: Anunciación (25 de marzo), Asunción (15 de agosto), Natividad (8 de septiembre) y Purificación (2 de febrero). Se hizo también obligatoria la procesión que va desde San Adriano en el foro hasta la mencionada basílica. Esas ocasiones han constituido un primer momento en

la celebración mariana de la Alta Edad Media occidental, sustituyendo a la única fiesta mariana existente el día primero de enero.

Según los especialistas en el tema, existe la problemática de establecer la historia de las festividades marianas entre los siglos V al XI, si bien está confirmado que el 2 de febrero se celebraba «la Candelaria» o fiesta de la luz —de la que recibía el nombre—; en ella, luego de la solemne procesión, se bendecían las candelas o cirios que se necesitaban durante todo el año.

Un segundo giro se sitúa entre la segunda mitad del siglo IX y prolongándose hasta la centuria XI, y se ha caracterizado por una renovación en cuanto a la creación de textos litúrgicos, así como en el desarrollo y elaboración de los ritos, en especial en la época de Carlos *el Calvo*, en la presencia de piezas del oficio mariano en las misas y de rogativas en monasterios y centros monásticos. Si bien los Padres de la Iglesia habían estudiado a María en su relación con Cristo, los carolingios se centran en los aspectos políticos de dicho culto; incluso intelectuales de la época, como Pascasio Radberto, han abordado temas marianos como el de la Inmaculada Concepción.

Un aspecto interesante del período carolingio son los tropos o cantos compuestos para las misas, sea en las celebraciones del Ordinario o del Propio de la Virgen, y entre los ejemplos más interesantes están los de la Purificación, originados probablemente en el famoso monasterio de San Gallen en Suiza. Su desarrollo en los siglos posteriores a las reformas de Carlomagno mostraba interesantes variantes regionales. Lamentablemente, estos cantos desaparecieron con el Concilio de Trento en el siglo XVI.

En cuanto a las composiciones literarias, las variadas prácticas devocionales van a convertir a los siglos XII y XIII en la Edad de la Virgen, pues fue dándose paso a un lento proceso de humanización de María para su conversión en la alegre joven madre de Belén, la tierna Madre de la Leche o aquella que nos da a conocer diferentes momentos de su vida, acordes con las corrientes artísticas de la época (fig. 1); inclusive, como señala un estudio, fue el período que promovió el color azul en vestidos y mantos marianos.

Una forma devocional de gran importancia promovida durante la Baja Edad Media fue el rezo del Rosario, estrechamente ligado a la figura de María. Sin embargo, existen numerosos informes controversiales respecto de su origen y desarrollo. Gracias a las investigaciones realizadas por los bolandistas desde el siglo XVII y continuadas en las centurias siguientes por diferentes expertos en el tema, se han precisado numerosos detalles merced al análisis de estatutos de cofradías, textos bíblicos, así como de la iconografía de obras representando los Misterios.



Fig. 1. Vittore Carpaccio, *Presentación en el Templo*, 1504

Tal como señala Walton, gracias a las investigaciones de las últimas décadas, se comprueba que la Presentación de Jesús y Purificación de María nunca dejó de estar presente en esa devoción, disponiendo su rezo en el cuarto Misterio Gozoso, los días lunes y jueves. Recientemente, el 16 de octubre de 2002, por carta apostólica de Juan Pablo II titulada *Rosarium Virginis Mariae*, la memoria de ese acontecimiento tiene lugar los lunes y sábados.

Asimismo, debemos insistir en que el tema de la Presentación de Jesús en el Templo se ha difundido no solamente en las obras pictóricas del Gótico tardío y del Renacimiento (fig. 1) e incluso en siglos posteriores, sino que fue un tema privilegiado en las miniaturas de los famosos *libros de horas* y, cómo no, en la tapicería de fines de la Edad Media. Si bien en ese período María se transforma en la trágica mujer mayor en la Cruz —gracias a los versos del *Stabat Mater Dolorosa*—, debemos considerar que esa sensibilidad en aumento con respecto a la infancia, el sufrimiento y la muerte se relacionaría con las vivencias que se dieron durante la Gran Depresión en la Edad Media Tardía.

En relación con la península ibérica, en otros trabajos hemos analizado la importancia de la devoción mariana, así como sus características más destacadas durante la Reconquista: celebraciones a sus diferentes advocaciones y

apariciones, erección de monasterios, iglesias y capillas, al igual que la presencia de cofradías. Un aspecto que nos interesa subrayar es el relacionado con la producción literaria desde el siglo X, inicialmente en latín y luego en lenguas romances, de autores como Berceo, Gil de Zamora, Alfonso *el Sabio* o el Arcipreste de Hita. Esa producción correspondía tanto al deseo de fomentar la devoción como de dar a conocer episodios de vida de la Virgen.

Los relatos de sus milagros y de aspectos de su vida se recopilaron en libros redactados en diferentes regiones europeas; es el caso del *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais o de *La Leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine, que comprende trece siglos de tradición litúrgica. Así, en Francia tenemos también una sobresaliente producción literaria, destacando *El milagro de Teófilo*, drama religioso escrito por Rutebeuf hacia 1260, antecedente del famoso *Fausto* de Goethe. En general, la Virgen es presentada como modelo de comportamiento y mediadora de la humanidad; inclusive, es la abogada en la *Balada de Nuestra Señora* del poeta François Villon.

Respecto del culto de la Virgen de la Candelaria en Canarias, considero que las diferentes obras existentes serán de mayor ayuda que las breves líneas que aquí podemos dedicarle. No obstante, quisiera referirme a la relación triangular entre la península ibérica, las islas Canarias y el Nuevo Mundo, que permitió no solamente los viajes exploratorios y su abastecimiento, sino también intercambios culturales que están presentes hasta hoy día en nuestro territorio, como es la devoción a las advocaciones marianas de la Candelaria y la Virgen de las Nieves.

### 3. CULTO Y CELEBRACIONES A LA VIRGEN DE LA CANDELARIA EN EL PERÚ

El proceso de cristianización de la población indígena fue de gran relevancia para la corona castellana y si bien existían antecedentes de la catequización dirigida en épocas anteriores, se hicieron necesarios algunos cambios debido a las situaciones propias del siglo XVI. Es el caso de la génesis del estado moderno, la reforma religiosa y, en especial, las normativas del Concilio de Trento y la nueva pastoral con dogmas definidos con mayor claridad, al igual que una organización eclesiástica más estructurada y un mayor control sobre la feligresía. En el caso de nuestro territorio, ha sido fundamental el III Concilio Limense (1592-1583), proyectado en gran parte de América del Sur; en su labor se utilizaron diversos mecanismos, destacando, entre ellos, el fomento y la difusión del culto mariano gracias a la promoción de prácticas devotas como rezos, cantos, uso de escapularios, así como la dedicación de santuarios y capillas con imágenes de la Virgen (fig. 2).



Fig. 2. *Virgen de la Candelaria*, Perú virreinal (Colección privada)

Así, la conquista militar y el dominio político se complementaron con el control mental e ideológico de las poblaciones indígenas, gracias a mecanismos adecuados para hacer frente a los peligros materiales e incluso inseguridades en cuanto al más allá. Los obispos toman conciencia de la importancia del ministerio de la palabra, apoyando manifestaciones religiosas en obras dogmáticas, como la defensa de la Inmaculada Concepción, y en composiciones literarias y obras de arte.

En cuanto al origen del culto a la Virgen de la Candelaria, hemos tenido en cuenta, en primer lugar, las disposiciones del III Concilio Limense en su capítulo XLIV respecto de las cofradías:

Los Ordinarios visitarán las cofradías y, en la medida de lo posible, reducirán su número y no permitirán sin grave causa que se erijan otras nuevas o que, siempre con licencia del Prelado, se hagan colectas a favor de

las ya existentes fuera de los domingos y día de fiesta. No se consienta a los negros y a los esclavos hacer reuniones amparándose en el nombre de esas cofradías, si no tienen lugar en una iglesia o lugar pío, y en presencia de un sacerdote que, modere sus actos y los dirija hacia aquellos que conviene.

Esas cofradías fueron de importante apoyo para el culto en honor a La Candelaria. Sus expedientes en los archivos proporcionan datos muy interesantes, no solamente de su fundación y organización, sino también de los problemas que debían enfrentar. Gracias a los trabajos de distintos especialistas, comprendemos mejor su evolución en los actuales territorios de Perú y Bolivia.

Todo lo anterior ha sido complementado con testimonios de época y las informaciones de estudiosos del tema, al igual que con los comentarios de participantes y asistentes a las actuales celebraciones. Un especial agradecimiento al Sr. Juan Álvarez Vita, quien con gran generosidad compartió sus conocimientos en las actividades que se indican en la bibliografía; su estancia como embajador de Perú en Indonesia nos permite reflexionar acerca de las influencias asiáticas en los diseños de las máscaras utilizadas actualmente en las Diabladas.

Sabemos que en los inicios ha tenido gran relevancia la participación del dominico fray Domingo de Santo Tomás, convertido en obispo de Charcas en 1591, quien hizo edificar una iglesia en Puno. A lo anterior se añade el papel desempeñado por el virrey Conde de Lemos, quien, de acuerdo a lo narrado por Diego Esquivel y Navia en las *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cusco*: «llegó el virrey a Puno [...] Después de demolida Laycacota, hizo el conde ciertas ordenanzas para la nueva población, su fecha en 9 de setiembre, las que están en el libro 12 de Provisiones de esta ciudad, a fojas 262. De vuelta de aquel asiento entró el virrey en el Cusco, miércoles 24 de octubre». Incluso la villa tuvo como patrona a la Pura y Limpia Concepción en el *Te Deum* celebrado el 4 de noviembre de 1668, sumándose a esa advocación mariana las memorias de san Juan Bautista y san Carlos Borromeo.

Han sido notables las obras de autores agustinos que han difundido informaciones muy destacadas acerca de nuestra advocación. Es el caso de fray Alfonso Ramos Gavilán y su *Historia de Nuestra Señora de Copacabana* (1621), quien nos ofrece una detallada descripción de los inicios de este culto en el actual departamento de Puno. Así como la «Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana», primera parte de la *Crónica Moralizadora* de Antonio de la Calancha (1653), e incluso el poema sacro escrito por Fernando de Valverde (1640), poco mencionado por los estudiosos de la Candelaria (fig. 3).



Fig. 3. Imagen de Nuestra Señora de Copacabana, 1623

En cuanto a los trabajos realizados en el siglo XX, mencionamos en la nota bibliográfica aquellas que han resultado de mayor ayuda para conocer el desarrollo del culto desde Huancané a otros lugares del siglo XVI en adelante hasta su consolidación en los hogares de indígenas y españoles en los siglos siguientes.

Sin embargo, lo que aceleró este proceso devocional fue un acontecimiento considerado milagroso, acaecido durante la rebelión de Túpac Amaru II y los sitios o cercos a la ciudad entre fines del año 1780 a inicios de 1781; por lo que resulta fundamental analizar las narraciones referidas a las intervenciones marianas en este conflicto, sea La Candelaria o La Purísima. La ciudad de Puno acudió a la ayuda de la Virgen realizando una procesión para solicitar su protección frente al enemigo y, al retirarse los sitiadores al anochecer, la población quedó convencida del milagro. Con posterioridad, la imagen de La





Fig. 4. Escena de celebraciones en honor a la Virgen de la Candelaria, Puno, 2020



Fig. 5. Escena de celebraciones en honor a la Virgen de la Candelaria, Puno, 2020

Candelaria se entronizó definitivamente en el altar mayor del templo, convirtiéndose años después en su santuario, por lo que quedó reconocida oficialmente como la principal advocación de la población de San Juan de Puno.

A partir de fines del siglo XIX tenemos informaciones bastante limitadas acerca de la celebración de la festividad en los diarios del lugar. Se refieren a las danzas de enmascarados, que son criticadas, lo que se explica por el poco conocimiento que se tenía de ellas. La fiesta sigue realizando actos de programa preexistentes: novenas, misas, fuegos artificiales, albas y procesión. Sin embargo, no debemos olvidar los relatos de viajeros que describen estas ceremonias con detalles acerca del traslado de la imagen desde su santuario, la bendición de las ceras, la procesión y la misa. Juan Ambrosio Huerta, nombrado obispo de Puno en 1864, fomentó esta celebración con octava y convite. Recuérdese que Huerta era un devoto mariano y destacó por su defensa de la Inmaculada Concepción.

Desde los inicios del siglo XX aumenta el *corpus* descriptivo de la fiesta de La Candelaria y se observan las tradiciones manifiestadas en el mundo urbano y sus habitantes frente a aquellas que practican los pobladores indígenas del mundo rural. Es en esta época cuando aparecen por primera vez los *sikuris* y las *morenadas* y se valora cada vez más el sentido festivo de la celebración, lo cual se refleja en las informaciones de los medios de comunicación, en las convocatorias a concursos, en el aumento de visitantes y en la elaboración de normas de protección de un patrimonio inmaterial tan importante, como la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación (1994). Dos décadas después, el 27 de noviembre de 2014, fue incluida en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial Cultural de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco).

La celebración a la *Mamita Candelaria* o *Mamacha del Altiplano* es reconocida como una de las expresiones más ricas en cuanto a colorido y expresividad artística y folclórica, sin olvidar el elemento religioso ni —como es característico en todo festejo— el disfrute gastronómico (así sucede hoy en día en Francia, donde las crepes son el plato representativo de la fiesta de la Candelaria y se afirma que su preparación se remonta a los inicios del mundo medieval).

En lo concerniente a los aspectos más destacados de las celebraciones, se relacionan con las fechas, los participantes y el desarrollo de las fiestas, en las que se cuenta para la organización con el apoyo del denominado *alferado*, personaje quien tiene a su cargo diversas responsabilidades económicas, sociales y rituales. La festividad comprende varias etapas:

- 1º) Los ensayos, las novenas (del 24 al 31 de enero).
- 2º) Las albas de fiestas (el primero de febrero, con misa), entrada de los cirios y de los *k'apos* (en la tarde) y, posteriormente, misa de vísperas en el santuario de la Virgen.
- 3º) El 2 de febrero, día central. Se celebran la misa de fiesta y la procesión con cirios.
- 4º) La octava tiene lugar una semana después y debe celebrarse en domingo. Comprende: la misa de albas, entrada de cirios, misa de vísperas y, por último, quema de castillos y fuegos artificiales.
- 5º) La veneración o *Gran Parada*, con desfiles y danzas (figs. 4 y 5).
- 6º) El *Cacharpari* al día siguiente con misa de despedida en el santuario de la Virgen, danzas y acuerdos para el próximo año.
- 7º) Los festejos se prolongan durante los días siguientes hasta empalmarlos con la celebración de los carnavales.

Es impresionante el número de asistentes procedentes de diferentes lugares de Perú, así como de otros países fronterizos; se calcula que son aproximadamente cien mil bailarines, diez mil músicos y alrededor de doscientos conjuntos folclóricos quienes participan en los festejos, en los que diferentes danzas han sido la atracción de los asistentes a través del tiempo: los Morenos, la Llamerada, los sikuris y kullawadas, entre otros. Cabe destacar el nutrido número de artesanos encargados de elaborar las vestimentas, adornos y máscaras utilizados para la ocasión.

## EL CARNAVAL DE ORURO (BOLIVIA): UNA MANIFESTACIÓN PROFANA EN TORNO A LA VIRGEN DEL SOCAVÓN

### THE ORURO CARNIVAL (BOLIVIA): A PROFANE MANIFESTATION AROUND THE VIRGIN OF THE SOCAVÓN

FABRIZIO CAZORLA MURILLO\*

#### RESUMEN

Orígenes, evolución y somera descripción del Carnaval de Oruro (Bolivia), fiesta popular en honor de la Virgen de la Candelaria o del Socavón; inscrita en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco en 2008 y expresión máxima del folclore boliviano.

*Palabras clave:* Carnaval de Oruro; Danzas festivas; Diablos; Virgen del Socavón; Virgen de la Candelaria; Bolivia.

#### ABSTRACT

Origins, evolution and a brief description of the Oruro Carnival (Bolivia), a popular feast in honour of the Virgin of La Candelaria or The Socavón, that has been considered Cultural Heritage of Humanity in 2008, a representative expression of Bolivian folklore.

*Key words:* Oruro Carnival; festive dances; Devils; Virgin of the Socavón; Virgin of La Candelaria; Bolivia.

#### 1. INTRODUCCIÓN

Oruro es una ciudad de más de doscientos mil habitantes, situada a 3.700 metros sobre el nivel del mar, en el oeste de Bolivia, dedicada históricamente a la explotación minera. Con antelación a la colonización española, se encontraba aquí un lugar sagrado del pueblo uru. En el Carnaval de Oruro confluyen las expresiones nativas de la fiesta del dios Ito y la devoción cristiana a la Virgen de la Candelaria, conocida en la región como *del Socavón*. No en

---

\* Periodista y director de la revista *Historias de Oruro*. Correo electrónico: [fabriziocazorla@gmail.com](mailto:fabriziocazorla@gmail.com).

vano, en el decurso de tres siglos, Nuestra Señora de Candelaria pasó a conocerse con este nombre propio y enteramente local de *Virgen del Socavón*, en una acepción más en sintonía y lógica con las bases autóctonas<sup>1</sup>.

Asistimos, pues, a un sincretismo expresado en los festejos del Carnaval en el que confluyen la cultura precolombina con la imaginación de las gentes, dando sentido católico a leyendas provenientes de una mitología arcaica y enteramente nativa. Así, la celebración alrededor de Ito se mutó en la Candelaria cristiana y el ancestral *Llama, llama* o *diablada*, en la más importante danza de su festividad o «carnaval». Cada año, a lo largo de seis jornadas, se sucede el ritual, cuyo acto más destacado es la denominada *Entrada*, un cortejo de más veinte horas de duración y cuatro kilómetros de recorrido en el que participan unos treinta mil bailarines y diez mil músicos.

## 2. LA VIRGEN DEL SOCAVÓN Y SU CARNAVAL

Desde los tiempos más remotos, las celebraciones de ciertos fenómenos de la naturaleza poseían un fondo mítico. Con el transcurso del tiempo y, sobre todo, cuando se expandió el Catolicismo, muchas de esas ceremonias tomaron aspectos netamente sagrados y la Iglesia pasó a controlar toda clase de celebraciones. Uno de estos festejos es el Carnaval de Oruro, moteado de caracteres paganos, aunque identificado con su raíz religiosa, en la que se unen variadas vetas culturales<sup>2</sup>.

La imagen de la Candelaria es una pintura mural y, por tanto, no podía llevarse en procesión. Sin embargo, su festividad no se reducía a la misa, sino que los naturales de la región, los mitayos y los mineros (todos de la misma estratificación), dedicaron a esta Virgen sus danzas, su música y sus máscaras. Así lo habían ejecutado ante el ídolo reemplazado, en un proceso de asimilación en el que la violencia no tuvo cabida y al que se agregaron aspectos anímicos igualmente favorables. Los mineros consagraron a la Virgen de Candelaria como a su patrona, los mitayos (‘indios que se daban por sorteo para el trabajo’) venían a ella buscando la protección en sus riesgos laborales dentro de los socavones (‘galerías subterráneas’), los nativos campesinos agra-

<sup>1</sup> Esta comunicación se asienta en los textos del doctor en Leyes, sociólogo y escritor orureño Josemo Murillo Vacareza (1897-1987), *Un Carnaval religioso con expresiones profanas* (ca. 1980) e *Historia y etnografía de la Virgen del Socavón de Oruro* (1987).

<sup>2</sup> A continuación presentamos una bibliografía mínima sobre la fiesta: BELTRÁN HEREDIA, Augusto B. *El Carnaval de Oruro*. [La Paz]: Universitaria, 1956; BOERO ROJO, Hugo. *Fiesta boliviana*. La Paz: Cochabamba: Amigos del Libro, 1991; CISNEROS, Jaime, SUÁREZ, Antonio. *Entre ángeles y diablos*. La Paz: [s. n.], 2004.

decían la vitalidad de sus cultivos y el crecimiento de sus cabezas de ganado; por último, el resto de la población reconocía a la divinidad epónima de la villa<sup>3</sup>.



Diablada Ferroviana, Carnaval de Oruro



Diablada del Carnaval de Oruro



Morenada, Carnaval de Oruro, 2012

<sup>3</sup> Sobre esta advocación y su relación con Oruro, véase: CHACÓN ARACENA, Marcelo. *Dimensión de la devoción*. Santa Cruz Bolivia: [s. n.], 2012; *Historia y etnografía de la Virgen del Socavón*. Oruro: Biblioteca y Archivo Histórico de la Casa Municipal de Cultura «Javier Echenique Álvarez», 2019. La monografía recoge una parte de esta comunicación.

La concurrencia de estos mitayos en Oruro desembocó en que la festividad de la Virgen de la Candelaria se moldeara de un modo más singular, en el que se conjugaron matices rituales precolombinos y preincaicos, y en cuyo sincretismo se mezclaron también creencias nativas del proceso vegetativo de los cultivos y el acrecimiento de los ganados junto a la devoción católica hacia Nuestra Señora. La fama milagrosa de la efigie mariana se incrementó, y la mina principal y más antigua se llamó muy pronto —con la norma de entonces de escoger epígrafes religiosos— *Socavón de la Virgen*. Luego la imagen se conoció bajo la advocación de *Virgen del Socavón*. Sin duda, ello acrecentó aun más su patronato protector para los mineros y agricultores, intitulación que desde entonces se ha hecho definitiva.

A la par que se consolidaba el culto a la Virgen de Candelaria, los españoles trajeron también la costumbre del Carnaval, que en Europa rozaba lindes con lo libertino. Ello propició que la Iglesia Católica estableciera la Cuaresma para limitar esta liviandad y propagar el arrepentimiento y la pureza del alma. El paralelismo temporal de estos carnavales o fiestas profanas con las celebraciones religiosas de La Candelaria acentuó una aculturación mayor en la población nativa. Así, el Carnaval de Oruro (regido por la fe y no la licencia) dejó de ser una fiesta profana para transmutarse en una convocatoria religiosa, trufada de una rica liturgia, como efecto espontáneo de la sucesión de fenómenos mentales colectivos.

Este proceso comunitario reunió valores nuevos y los adaptó convirtiéndolos en una axiología con la que se explica este cambio. De ahí proviene la explicación de la singularidad del Carnaval de Oruro: un programa destinado a exaltar la devoción a la Virgen del Socavón. El carnaval universal se celebraba en el inicio de quincuagésima (primer día de los cincuenta que preceden a la Pascua). No obstante, los nativos —para no confundir sus ceremonias estrictamente religiosas— las ubicaron en el sábado anterior, no participando en las carnestolendas del domingo. Esta dicotomía se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX, pero el ascendiente etnográfico, la herencia cultural o la difusión del folclore concluyeron por despojar de todo occidentalismo al carnaval del domingo, y por utilizar de pleno esta jornada y la del lunes para el desarrollo de su ceremonial religioso (misas, procesiones, danzas en homenaje a la Virgen), y, en la tarde, la «Despedida» de la imagen en base a unas tonadas fuertemente dolientes que evocaban el deseo de volver a rendirle culto al año siguiente junto a la presunción de que alguna causa imponderable podría obstaculizar este retorno.

Todo ello explica por qué el Carnaval de Oruro se convierte en un grandioso, solemne y preciso culto a la Virgen del Socavón. Y de esta manera ha pervivido uno de los signos culturales más característicos del pueblo boliviano.

no. En vez de anularlo con la vehemencia de la conquista y colonización, se ha sabido aglutinar para convertirlo en una manifestación de asombrosa belleza artística.

Con anterioridad al Ochocientos, las noticias relativas al Carnaval de Oruro son escasas. A partir del XIX aparece mejor documentado. El 1 de marzo de 1868, por ejemplo, el periódico *El republicano* inserta la primera crónica conocida sobre la danza de Los Diablos y Los Chunchus, reservando para otra edición la referencia a la danza de Los Cullaguas y Los Morenos. En el resto de la centuria, escasamente se cuenta con varias crónicas y algunas pinturas que reflejan iconográficamente a los primeros conjuntos o «comparsas», como eran conocidos entonces los grupos del Carnaval. Toda una historia a la que se suma la fotografía a partir de la primera edición del libro publicado por la Misión Francesa Crequi Monfort, en cuyas páginas se publicó la instantánea más antigua del Carnaval de Oruro: un grupo de danzarines con sombreros de plumas de animales, más conocidos actualmente como la *danza de Los Suris*.

Las escasas referencias periodísticas y documentos fotográficos de principios de siglo solamente son entendibles porque el Carnaval de Oruro no era reconocido como una expresión cultural de la ciudad. Ni la comuna, ni las autoridades, ni las clases medias o altas consideraban esta expresión como parte de su identidad ni de su raigambre cultural. Estos sectores asumieron una actitud contemplativa y unos pocos hasta la criticaron por los excesos cometidos por las «clases populares». Hasta aproximadamente 1937 dos carnavales rivalizaron su presencia por las calles de la ciudad. El primero, a la usanza y estética europea de las clases media-alta, mientras que el segundo, el carnaval del pueblo, con comparsas populares de disfrazados en honor a la *patrona de los mineros*, como también era conocida la Virgen del Socavón<sup>4</sup>.

Todas las danzas dedicadas a la Virgen del Socavón son —en su fondo— enteramente diabólicas, como lo fueron en sus orígenes; ya fueran imitativas, satíricas o reconstructivas de hechos sociales o históricos (como ejemplifican las coreografías de Los Morenos, Los Incas, Los Llaneros...), expresando recónditos anhelos, sentimientos, esperanza y, finalmente, certidumbre y optimismo. Estas danzas siempre han sido parte del ritual religioso; en primer término, para los mitos o ídolos —sean el dios Kon, Wira, Pacha o Huari— y han proseguido, desde el asentamiento católico de la Virgen, identificándose sutil e instintivamente con la Madre Tierra o Pacha. Es indudable que, por esta razón, la cosmogonía autóctona canalizó su devoción a través de Nuestra Señora del Socavón, cuya fuerza telúrica tenía que instar a una mayor protección.

<sup>4</sup> CAZORLA MURILLO, Fabrizio. *Una aproximación al estudio de la fotografía histórica del Carnaval de Oruro*. Conferencia Ms. [2015].



En cuanto a la Diablada —cuyo hermoso folclore participa en forma destacada en los ritos de adoración a la Virgen—, se constituye a partir de una simbiosis de los seres mitológicos precolombinos, en los que se distinguían sus apéndices cefálicos, confundidos con la imagen satánica de la cristiandad. Esa ambivalencia es notable porque si el Catolicismo puso un diablo como un ser humillado y vencido por el ángel triunfante de luz y poder, el folclore del altiplano —en cambio— lo situó como la alegoría de un ser que entrega todo su poder a la fe con que reverencia a su Virgen. La danza posee orígenes prehispánicos, como se testimonia en los dibujos y alegorías de la cerámica preinca. Lo más sorprendente es que el *leitmotiv* —como dirían los musicólogos— se encuentra en sus notaciones y que se corresponden a los periodos más antiguos de la cultura andina y a los instrumentos de bronce introducidos por los españoles en un compás de 2 por 4. Así las cosas, la festividad alcanzó cotas jubilosas y la Virgen del Socavón, el numen de este «carnaval religioso»; todo el ceremonial pivota alrededor de ese eje: desde la denominada *ceremonia del Convite* (‘promesa de los grupos de danzarines folclóricos de celebrar la festividad durante tres años’), más tarde con las misas y procesiones presididas por esa imagen desde su altar, y, finalmente, con la Entrada del Carnaval... y la última ceremonia de la Despedida del lunes.

Para finalizar, es preciso subrayar que aunque persista el nombre de *carnaval* para esta fiesta de cariz religioso, su denominación sólo debe aplicarse a su condición enteramente popular, que se magnifica por su ambiente multitudinario y génesis autóctona, añeja, preinca y amerindia, transferida a la religión católica con todo su significado primitivo; tampoco se puede inferir que sea fruto de una cultura mestizada, sino, más bien, la supervivencia purificada a través de la devoción a una sagrada imagen que simboliza ‘la deidad que todo lo otorga con su belleza y dulzura’. Ese culto (la creencia y devoción) enriquece de manera permanente esta cita, en la que se aúnan los más recónditos sentimientos creativos del alma popular. Sin duda, ello continuará alentando su propia historia y ampliará nuestras perspectivas. No en vano, esta celebración proviene de la interpretación humana de la naturaleza, en esa dualidad de la que brota todo folclore y que, por ser elementos vivos y en perpetuo dinamismo, se embellecen para persistir a través de los siglos, manteniendo también como núcleo cardinal la secular representación de la Virgen de la Candelaria.

## FIESTAS Y DEVOCIONES EN CHILE: EL CRISTO DE MAYO, NUESTRA SEÑORA DE ANDACOLLO Y LA VIRGEN DE LA TIRANA

### FESTIVITIES AND DEVOTIONS IN CHILE: THE CRIST OF MAY, OUR LADY OF ANDACOLLO AND THE VIRGIN OF LA TIRANA

ANTONIO MARRERO ALBERTO\*

#### RESUMEN

Son numerosas las festividades que anualmente tienen lugar en el territorio chileno. De todas ellas, las famosas por las peregrinaciones, movimiento de fieles, actos y manifestaciones devocionales son las que se celebran en honor al Cristo de Mayo en Santiago de Chile, Nuestra Señora del Rosario en Andacollo (región de Coquimbo) y a la Virgen del Carmen (más conocida como la *Fiesta de La Tirana*) en la región de Tarapacá. El objetivo de esta investigación es abordar y pormenorizar la multitud de actividades que, durante su transcurso, caracterizan dichas fiestas y las convierten en símil y parangón con la Bajada de Nuestra Señora de las Nieves de la isla de La Palma, incidiendo también en las unicidades y originalidades chilenas.

*Palabras clave:* Fiesta; devoción; Chile; religión.

#### ABSTRACT

There are numerous festivities that take place annually in the Chilean territory. Of all of them, those famous for pilgrimages, the movement of the faithful, acts and devotional manifestations, are those celebrated in honor of the Cristo de Mayo in Santiago de Chile, Nuestra Señora del Rosario in Andacollo (Coquimbo region) and the Virgen del Carmen (better known as the *Fiesta de La Tirana*) in the Tarapacá region. The objective of this research is to address and detail the multitude of activities that, during their duration, characterize these festivities and make them similar and parallel with the Bajada de Nuestra Señora de las Nieves on the island of La Palma, also affecting the uniqueness and Chilean originalities.

*Key words:* Festivities; devotions; Chile; religion.

---

\* Universidad Adolfo Ibáñez (Chile). Doctor en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna (Canarias, España), con especialidad en Arte Moderno. Los resultados derivados de este artículo se adscriben al proyecto de investigación Postdoctorado CONICYT/FONDECYT, 2018, n. 3180174 en la Universidad Adolfo Ibáñez, «Circulación y Transferecia de modelos y obras en la conformación del patrimonio chileno colonial (siglos XVII-XVIII)». Correo electrónico: antonio.marreroa@edu.uai.cl.

«¡Adiós, Virgen de Andacollo!  
¡Adiós, hermoso lucero!  
Volveremos a tu templo  
para el año veñidero».

## 1. INTRODUCCIÓN

Las manifestaciones religiosas, fruto de los procesos evangelizadores que tuvieron lugar durante el periodo colonial y que sumaron territorios al ya de por sí extenso imperio español, aglutinan muchas de las festividades más conocidas y paradigmáticas de las islas Canarias y América Latina<sup>1</sup>.

Chile no fue ajeno a este proceso y cuenta en su haber con importantes devociones como la del Cristo de Mayo (13 de mayo, Santiago de Chile), la de Nuestra Señora de Andacollo (la Fiesta Grande tiene lugar entre los días 24 y 26 de diciembre en Andacollo, Coquimbo) y la Virgen de la Tirana (16 de julio, aunque la festividad se extiende desde el 10 hasta el 22 del mismo mes en La Tirana, Tarapacá), cuyas celebraciones ocupan en el calendario chileno un lugar especial. En estas fechas, los lugares vernáculos son motivo de peregrinaje, bailes y actos que, durante varias jornadas, glorifican y ensalzan a las advocaciones a las que se dedican. No son estas las únicas festividades religiosas en el territorio que abordamos, pues son numerosas las que, fundamentadas con leyendas y con grados altos de sincretismo que unen experiencias prehispánicas y coloniales, jalonan el angosto país austral. Incluso el célebre cronista Alonso de Ovalle hace hincapié en las procesiones santiaguinas de la decimoséptima centuria y en lo animado de sus bailes de indios y morenos al son de la música, los estandartes y las luces<sup>2</sup>. La tradición de estas vistosas danzas se ha perdido al sur de Santiago, conservándose desde la provincia de Valparaíso hasta el extremo norte del país<sup>3</sup>.

El objetivo de este trabajo es abordar el estudio de las devociones religiosas explicitadas anteriormente, las cuales, con sus particularidades y originalidades, funcionarían, por su importancia y trascendencia, como faro y

<sup>1</sup> Los versos dedicados a la Virgen de Andacollo que encabezan este texto están tomados de: RAMÍREZ, Juan Ramón. *La Virgen de Andacollo: reseña histórica de todo lo que se relaciona con la milagrosa imagen que se venera en aquel pueblo*. La Serena: Impr. El Correo del Sábado, 1873, p. 7.

<sup>2</sup> OVALLE, Alonso. *Histórica relación del Reino de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Ercilia, 1888.

<sup>3</sup> Esta riqueza de fiestas aparece detallada en: URIBE ECHEVARRÍA, Juan. *Fiesta de La Tirana de Tarapacá*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1976, pp. 7-10.

referente religioso, tal como lo hacen las fiestas lustrales en honor a la Virgen de las Nieves en La Palma (islas Canarias).

## 2. FIESTAS Y DEVOCIONES EN CHILE

### 2.1. *Devoción e historiografía en torno a la imagen del Cristo de Mayo*

Según lo postulado hasta el momento sobre el *Señor* o *Cristo de Mayo*, su hechura está datada entre 1610 y 1612 y atribuida al religioso agustino e imaginero fray Pedro de Figueroa, que vivió en Chile desde 1604 hasta 1620<sup>4</sup>. Religioso devoto y temeroso de Dios, fundó una cofradía en la que se enseñaban las verdades y dogmas de la Iglesia. Parece que talló numerosos cristos en madera, entre los que se cuenta el que nos ocupa, con mirada enérgica y sello realista. Las nociones sobre perspectiva, composición y anatomía construyen un cuerpo proporcionado, pero que por la posición de sus miembros y cabeza y por la policromía que lo cubre es capaz de mover al fiel hacia el arrepentimiento. La tradición nos cuenta que esta imagen se veneró durante muchos años en la capilla familiar de los Ríos y Lisperguer y en 1613 pasó al convento y santuario de los agustinos, según parece, debido a que su rostro no era del gusto de la controvertida doña Catalina, quien le increpó: —«¡Fuera, que yo no quiero hombres en mi casa que me pongan mala cara!»<sup>5</sup>. Esta misma dispuso en su testamento que dos cirios estuvieran alumbrándolo siempre y, a su muerte, ser enterrada a los pies del Cristo, de quien fue una devota ferviente.

Al poco tiempo de ser entregada esta imagen a la veneración pública, sobrevino el terremoto del 13 de mayo de 1647, y «aunque se desplomó la nave agustina bajo la cual se adoraba al crucificado, éste no sufrió daño alguno, quedando intacto su altar, sucediendo el extraordinario hecho de que su corona de espinas le descendiese al cuello, siendo más tarde imposible volvérsela a las sienes»<sup>6</sup>. Se ha barajado la posibilidad de que formara en la pro-

<sup>4</sup> Pieza ampliamente trabajada por: MARRERO ALBERTO, Antonio. «*Eloi, Eloi, ¿Lama sabbactani?* El Cristo de Mayo en la historiografía: perpetuación de su tipología iconográfica y modelos estéticos en el arte colonial en Chile». En: Noemi Cinelli (ed.). *Reflexiones varias y eventuales sobre Latinoamérica*. Santiago de Chile: Editorial RIL, Universidad Autónoma de Chile, 2019, v. II, pp. 67-92.

<sup>5</sup> Aunque de innegable romanticismo, las fechas no coincidirían, pues la obra estaría en el santuario veinte años antes del terremoto, realizada *ex profeso* para el lugar en el que fue colocada; véase: ROA URZUA, Luis. *El arte en la época colonial de Chile*. Santiago de Chile: Impr. Cervantes, 1929, p. 18.

<sup>6</sup> MELCHERTS, Enrique. *Introducción a la escultura chilena*. Valparaíso: Imp. Talleres de Ferrand e Hijos Ltda., 1982, p. 28.

fesión lignaria a aprendices propios de la región, pero no contamos con fuentes que nos aseguren este desempeño.



Fr. Pedro de Figueroa, *Cristo de Mayo*, 1613,  
iglesia de San Agustín, Santiago de Chile

Aceptada la autoría y la datación por la mayoría de la comunidad investigadora, ha sido una de las imágenes ubicadas en territorio chileno más trabajadas en las publicaciones que abordan el estudio del arte colonial. En palabras de Erasmo López, el padre agustino Figueroa, que llegó a Chile en febrero de 1604 cuando contaba con veinticuatro años de edad<sup>7</sup>:

traía todavía en sus manos la fragancia del óleo santo, con que había sido ungido sacerdote. Fue, dice el P. Olivares, uno de aquellos ministros de Dios que tienen tan bien ordenada la caridad [...] que, según el consejo del Apóstol, atienden a sí mismos, y después a la doctrina; porque sería el mayor desacierto cuidar las viñas ajenas y descuidarse de la propia. No era de los tales Siervos de Dios, sino que con prudentísima economía partía los tiempos y los cuidados entre la vigilancia sobre su propia perfección y

<sup>7</sup> LÓPEZ VARELA, Erasmo. *Reseña histórica sobre la milagrosa imagen del Señor de Mayo que se venera en la Iglesia de los PP. Agustinos de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Lautaro, 1977, p. 3.

la solicitud de los prójimos [...], pasando incesantemente en el confesionario [...], y dando abasto a innumerable gente, que le seguía, pendiente de sus palabras, que todas eran de vida eterna.

La fundación de una cofradía para indios y mulatos deriva de esa devoción que movió, desde sus inicios, a toda la población santiaguina<sup>8</sup>, lo cual lo acerca a la realidad de los estratos más bajos de la sociedad chilena colonial. Se conservan los datos acerca de la creación, con reglamentación y acta de fundación, de la cofradía de Jesús, María y San Nicolás de la Penitencia, la cual contaba con una procesión que conmemoraba el seísmo de 1647<sup>9</sup>.

Conocido como *Señor de la Agonía*, su re-semantización se produce tras el mencionado terremoto de Chile el día 13 de mayo, que supuso la destrucción de la capital santiaguina, salvo la iglesia de San Francisco y el muro que sostenía la imagen que estudiamos en la iglesia de San Agustín<sup>10</sup>. Además de la mencionada imagen, también se referencia otra obra que representaría a la muerte, la cual debió ser digna de admiración y temor, pues dio sobrenombre a una calle<sup>11</sup>:

De las obras de Figueroa se conservó hasta hace poco en el convento de Santiago una talla en madera que semejaba, dicen los testigos, «un esqueleto revestido de piel humana, la sien adornada de laureles, disparando su pavorosa y mortal saeta». Todavía en los comienzos del siglo XIX la calle de Agustinas en este tramo era conocida con el nombre de calle de la Muerte por esta tétrica escultura.

<sup>8</sup> FALCH, Jorge. «Cofradía de Nuestra Señora de la Candelaria de los mulatos en el convento de San Agustín de Santiago de Chile». *Anuario de historia de la Iglesia en Chile*, n. 13 (1995), p. 43; MATURANA, Víctor. *Historia de los agustinos en Chile*. Santiago de Chile: Impr. Valparaíso de Federico T. Lathrop, 1905, v. 1, p. 43. La advocación de la *Virgen de Chiquinquirá*, relacionada con la tipología mariana de la Candelaria, habla del sincretismo como medio para la integración de la población indígena en una sociedad mayoritariamente católica. Para profundizar en el estudio de la primera advocación mariana, consúltese: VENCES VIDAL, Magdalena. *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*. México D. F.: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2008.

<sup>9</sup> CARRASCO NOTARIO, Guillermo. «La primera escultura chilena: el Señor de Mayo en el arte y la literatura nacionales». En: Rafael Lazcano (ed.). *XI Congreso Internacional de Historia de la Orden de San Agustín: iconografía agustiniana*. Roma: Institutum Historicum Augustinianum, 2001, p. 291. Para ahondar en lo vinculado con las cofradías en Santiago de Chile en el siglo XVIII, recomendamos: OVALLE LETELIER, Alex. *Devoción, prestigio y sociabilidad: cofradías en Santiago de Chile (1700-1770)*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Bicentenarios, 2018.

<sup>10</sup> El mismo Quiroga recoge el hecho de que, salvo el templo de San Francisco, que pierde su torre y parte de los muros del convento, el resto de las construcciones de la ciudad se reduce a escombros; véase: QUIROGA, Jerónimo de. *Memoria de los sucesos de la guerra de Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1979, p. 381.

<sup>11</sup> PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del arte en el Reino de Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1965, p. 32.

La mayoría de los investigadores insiste en la habilidad del P. Figueroa para enmascarar sus carencias técnicas con el amor que sentía por las imágenes que realizaba, el cual trasciende de las formas y llega al espectador<sup>12</sup>. Así, fue capaz de captar el momento exacto en el que se dirige a su padre antes de morir<sup>13</sup>:

Y a la hora novena Jesús clamó a gran voz, diciendo: «*Eloi, Eloi, ¿Lama sabactani?*». Que traducido es: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?». Y algunos de los que estaban allí decían, al oírlo: «Mirad, llama a Elías». Y corrió uno, y empapando una esponja en vinagre, y poniéndola en una caña, le dio a beber, diciendo: «Dejad, veamos si viene Elías a bajarle». Mas Jesús, dando una gran voz, expiró.

Pero más allá de toda polémica y apreciación acerca de sus características formales, el *Cristo de Mayo* destaca sobre el resto de imágenes por el milagro acaecido con motivo del terremoto, ya mencionado, de 1647. La sociedad chilena vio en el temblor el castigo divino por sus pecados<sup>14</sup>:

Chile [...] era una mezcla de virtud y de vicios, de abnegación y crueldad, de caridad y de egoísmo. Además la moralidad era letra muerta; los crímenes se cometían sin miramiento alguno; el concubinato era un complemento de la vida y los casamientos con hijos de uniones vedadas eran muy repetidos y, lo que es más grave aún, los sacrilegios se sucedían con mucha frecuencia. [...] La ciudad de Santiago se gloriaba del lujo y ostentación de sus construcciones: unos, por devoción se preocupaban del aumento y ornato de los templos y otros, llevados por su vanidad, de las comodidades de sus propias casas y edificios. En tal estado de cosas, Dios juzgó oportuno descargar sobre este pueblo su mano vengadora para despertarlo del sueño del pecado y de los vicios, y para recordarle que si bien Él era bueno, también era justo.

Contamos con correo de la época, diez días después de la catástrofe, donde se explica que a las diez y media de la noche, hubo en la ciudad de Santiago

<sup>12</sup> Estos se han centrado en la expresividad del rostro de Cristo, sus posibles deficiencias técnicas y su capacidad para transmitir y llegar a los que lo observan. Recomendamos las siguientes fuentes documentales: ARANEDA BRAVO, Fidel. *La imaginaria colonial hispanoamericana*. Santiago de Chile: Instituto Cultural de Las Condes, 1969, pp. 9-10; ESTELLE, Patricio. *Imaginaria colonial en Chile*. Santiago de Chile: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1974, pp. XIII-XIV; EDWARDS, Agustín. «Los misioneros de la conquista de Chile». *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n. 2 (1933), pp. 35-36; GONZÁLEZ ECHENIQUE, Javier. *Arte colonial en Chile*. Santiago de Chile: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1978, pp. 34 y 38; LYON EDWARDS, Jorge. *Impresiones personales, apuntes y comentarios*. Santiago de Chile: Nascimento, 1978, pp. 93-95; ROJAS ABRIGO, Alicia. «La pintura en el Chile colonial: aspectos generales». En: Marcial Sánchez Gaete (dir.). *Historia de la Iglesia en Chile: en los caminos de la conquista espiritual*. Santiago de Chile: Editora Universitaria, 2015, v. 1, pp. 369-397.

<sup>13</sup> *Evangelio según san Marcos*, 15, 34-37.

<sup>14</sup> LÓPEZ VARELA, Erasmo. *Op. cit.*, p. 6.

un temblor «que duró como tres credos rezados, y con tan grande estrépito y violencia que la arruinó toda por el suelo»<sup>15</sup>. En el momento del desastre, el *Cristo de Mayo* estaba colgado, sin cuidado ni esmero alguno, en uno de los altares del santuario en la nave del Evangelio, por lo que resulta aún más extraño que la imagen soportara el desastre<sup>16</sup>:

Cayó toda la nave, pero el Cristo quedó intacto en la Cruz, sin que se lastimase el dosel, pendiente de un solo clavo de la mano derecha y con los ojos vueltos al cielo y con la corona de espinas que tenía en la cabeza, puesta por argolla al cuello.

El mismo padre Olivares, en el libro 4º de su historia de Chile llega a afirmar que, en el instante del terremoto, Fr. Figueroa se encontraba junto a la imagen<sup>17</sup>:

A poco rato de haber encendido luces el Padre Fr. Pedro de Figueroa a su devota i sagrada imájen del Señor de la Agonía, que tenía colocada en su altar, vino un temblor tan recio, que echó por tierra el techo de la capilla i parte de la muralla que era de piedra, cayendo todo esto a los pies del Señor como en señal de tributarle reverencia; pero sin tocar su cuerpo, ni siquiera apagar las dos antorchas de cera que ardian en el altar. El terremoto no hizo mas efecto en la Santa imájen del crucificado, que el mui extraordinario de bajarle a la garganta la corona que estaba bien ajustada a la cabeza. I aunque despues se intentó pasarla a su lugar, no se pudo conseguir por mas esfuerzos que para subirla se hicieron, i en esta forma persevera hasta hoi con mucha veneracion del pueblo.

Llegados a este punto, debemos atender al hecho que le ha dado semejante fama y es que, tras el terremoto, la pared que lo sostenía no cayó, dejando la imagen incólume, sorprendiendo a todos los que la vieron. Pero esto no fue todo, pues la corona de espinas cayó hasta su cuello y, aunque se intentó devolver a su posición primigenia, fue imposible, quedando de este modo hasta el día de hoy<sup>18</sup>:

<sup>15</sup> *Carta de Miguel de Lerpa al rey* (Santiago, 23 de mayo de 1647). Recomendamos la lectura de: PALACIOS ROA, Alfredo. *Fuentes para la historia sísmica de Chile (1570-1906)*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2016.

<sup>16</sup> LÓPEZ VARELA, Erasmo. *Op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>17</sup> *El Señor de Mayo o sea, Memoria documentada del espantoso terremoto que asoló a la Ciudad de Santiago de Chile el lunes 13 de Mayo de 1647*. Santiago de Chile: Imprenta Julio Belin i Ca., 1852, pp. 5-6. En el documento se cita el texto sobre historia nacional realizado por Miguel de Olivares (1713-1793). Es este el escrito que se toma como fuente principal para atribuir la imagen cristológica a la mano del fraile; pero si atendemos a cuestiones terminológicas, nos asalta cierta duda en cuanto a su autoría pues, según se lea «a su devota i sagrada imájen», permite dos interpretaciones: la imagen ha salido de su gubia o el fraile presenta una veneración especial por dicha obra. A la espera de la consulta de fuentes primarias que arrojen luz sobre esta cuestión, no podemos más que recurrir a la cita de aquellos que nos han precedido.

<sup>18</sup> *El Señor de Mayo o sea... Op. cit.*, pp. 31-32.



San Agustín ha sesenta años, que está edificando un suntuoso templo, todo él de cal i canto: que estaba acabado el edificio de la nave principal, porque tenia tres: estaban levantadas dos bóvedas, i para la perfeccion cabal, se comenzaba todo a cubrir. En la nave del Evangelio, que estaba cubierta de obra gruesa, se celebraba. Cayó todo i lo que no ha caído, está en mucho peor andar, que lo que cayó, porque por mil partes abierta una tan grande maquina, no le sirve a los religiosos, sino de horror i espanto. Tienen estos padres un devotísimo crucifijo, fabricado por milagro, porque sin ser ensamblados, le hizo ahora cuarenta años un santísimo religioso; estaba en el tabique, que cerraba un arco tan fácil de caer, que no tenia que obrar en el temblor, i caida la nave toda, quedó fijo en su cruz, sin que se lastimase el dosel. Halláronle con la corona de espinas en la garganta, como dando a entender, que le lastimaba una tan severa sentencia; i nos prometimos para lo que daba su grande misericordia.

Según las fuentes consultadas, el pueblo chileno sacó en procesión varias imágenes religiosas, entre las que se encontraban el cristo que es objeto de nuestro estudio, doblemente milagroso por su salvación ante el temblor y por la corona de espinas alojada en su cuello. En un intento por parar las violentas réplicas y según las ideas de la época, todos los que sobrevivieron al desastre organizaron y se sumaron a procesiones espontáneas que recorrían las calles de la capital y confluían en la plaza de Armas. Las dos más concurridas partieron del templo de San Francisco y de la arruinada iglesia de San Agustín<sup>19</sup>. Los clamores, llantos, lágrimas y gemidos se sucedieron en toda la ciudad, procesionando descalzos el obispo y los religiosos<sup>20</sup>. Tuvo un papel protagonista el religioso Dr. D. fray Gaspar de Villarroel, que<sup>21</sup>

acudió luego para el consuelo de las almas herido del terremoto a la catedral (que la mayor parte de ella estaba en el suelo, y lo demás amenazando de ruina) a sacar el Santísimo Sacramento a la plaza, con cuyo ejemplo nos movimos los religiosos de nuestro padre san Agustín a llevar un santo crucificado en procesión que fue la prenda que nos quedó, por ser devotísimo, y parecer imposible que hubiese quedado sin lesión alguna en la parte donde estaba.

A partir de ese preciso instante, se instituyó de manera oficial una procesión conmemorativa que reuniera al pueblo chileno y a las autoridades pertinentes en torno a la imagen del *Cristo de Mayo*, conmemorando así el milagro comentado<sup>22</sup>. Incluso se promulga una ley que regula este

<sup>19</sup> PALACIOS ROA, Alfredo. *Historia ilustrada de los megaterremotos ocurridos en Chile entre 1647 y 1906*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2016, pp. 43-44.

<sup>20</sup> VILLARROEL, Gaspar de. *Gobierno eclesiástico pacífico y unión de los dos cuchillos pontificio y regio*. Madrid: por Domingo García Morras, 1657, v. II, p. 650.

<sup>21</sup> ARCHIVO GENERAL DE INDIAS: Fondo Audiencia de Chile: *Carta de los religiosos de san Agustín al rey* (Santiago, 21 de mayo de 1647), leg. 27, s/f.

<sup>22</sup> *El Señor de Mayo o sea... Op. cit.*, pp. 4-7.

hecho<sup>23</sup>. La procesión se ha venido celebrando desde entonces hasta la actualidad<sup>24</sup>.

## 2.2. Devoción y religiosidad en torno a las fiestas de la Virgen de Andacollo y La Tirana

Así como en el ejemplo anterior, la historia se mezcla con la leyenda en el caso de las dos imágenes marianas que abordamos a continuación. En el de la *Virgen de Andacollo*, nos encontramos ante la advocación de Nuestra Señora del Rosario, ubicada en el santuario y localidad del mismo nombre.



Fiesta en honor a la Virgen del Rosario de Andacollo (Chile), 1838

<sup>23</sup> En dicha ley, firmada el 2 de agosto de 1832, se fija el orden de precedencia de los magistrados y empleados de la república, la provincia y la ciudad de Santiago, así como las fiestas religiosas y civiles de asistencia solemne, entre las que se encuentra la del Cristo de Mayo, el día 13 de dicho mes. Véase: *Boletín de las leyes, y de las órdenes y decretos del gobierno* (1846), pp. 156-159.

<sup>24</sup> Consúltense: LÓPEZ VARELA, Erasmo. *Op. cit.*, p. 4; CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel, FUENTES GONZÁLEZ, Alejandra. «Virgenes milagrosas y primeras tallas virreinales (1550-1650)». En: Claudio Díaz Vial (dir). *Escultura sacra patrimonial en Santiago de Chile (siglos XVI al XX)*. Santiago de Chile: Corporación de Patrimonio Religioso y Cultural de Chile, 2016, p. 41.

Cuenta la leyenda que, en tiempos de la conquista, la ciudad de La Serena fue incendiada a manos de los nativos de Copiapó (1549). Los españoles huyeron hacia el sur buscando refugio, pero dejaron la imagen en una montaña con yacimientos auríferos y un pequeño asentamiento indígena de origen molle. Un indio de la zona llamado *Collo* la encuentra, escuchando una voz que le diría: «Anda, Collo, invita a tu pueblo a conocerme y a conocer el verdadero Dios». El indio tomó la imagen y la llevó con él para rendirle culto asociándola con la Pachamama. Este es el motivo por el que, desde tiempos antiguos, los lugareños le ofrecen sus singulares danzas. Aunque el cardenal Mariano Rampolla de Tindaro había decretado el 15 de junio de 1899, por encargo del papa León XIII, que la imagen fuera ungida con corona de oro, esto se hizo efectivo, mediante ceremonia solemne por decreto de la Santa Sede, el 26 de diciembre de 1901. Venerada durante cuatro siglos, sus joyas fueron costeadas gracias a la devoción popular y encargadas a la casa parisina de Biaise<sup>25</sup>.

A pesar de lo llamativo de la leyenda sobre la toponimia, *Andacollo* parece proceder del quechua (*anta* —‘metal, tierra’—; *coya* —‘reina, emperatriz’—) significando ‘reina de la tierra’ o ‘reina del metal’. Destacan en sus tres días de fiesta los bailes chinos que por su singularidad recibieron en 2014 el título de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco<sup>26</sup>. A diferencia de la fiesta de La Tirana, donde la riqueza de bailes se justifica por sus diferentes procedencias (boliviana, peruana y chilena), la de Andacollo ha intentado mantener la pureza de los tres bailes que la caracterizan: chinos, turbantes y danzantes<sup>27</sup>.

Más prolífica en investigaciones es la ya mentada fiesta de La Tirana dedicada a la protección de la Virgen del Carmen<sup>28</sup>. Se desarrolla en la región de Tarapacá y es considerada la celebración más importante del Norte Grande de Chile y uno de los acontecimientos del país. Por la zona, se trata de

<sup>25</sup> RAMÍREZ, Juan Ramón. *Op. cit.*

<sup>26</sup> Disponible en: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-baile-chino-00988>. (Consultado el 25 de julio de 2020). La imagen anterior está tomada de: GAY, Claude. *Album D'Un Voyage dans la Republique du Chili par Claude Gay*. Santiago: Antártida, 1982 [ed. original: París: Thunot, 1838]. Imagen reproducida en: HEVILLA, María Cristina. «Fiesta, migración y frontera». *Scripta Nova: revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, ns. 94-96 (2001). Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-94-106.htm>.

<sup>27</sup> URIBE ECHEVARRÍA, Juan. *Virgen de Andacollo y el Niño Jesús de Sotaquí*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1974, p. 55.

<sup>28</sup> Valgan al respecto los siguientes ejemplos: GARCÍA VÁZQUEZ, Pablo. «Fiesta de La Tirana en el contexto del centenario de 1910: mito y consolidación temprana de su origen y prestigio». *Revista de Ciencias Sociales*, n. 23 (2009), pp. 23-57; GUERRERO JIMÉNEZ, Bernardo. «La fiesta de La Tirana en la literatura obrera». *Revista Universum*, n. 27 (1) (2012), pp. 71-84; GUERRERO JIMÉNEZ, Bernardo. «La Tirana: el año en que la fiesta estuvo en peligro». *Diálogo andino*, n. 45 (2014), pp. 181-192.

una festividad andina, vinculada a los obreros aymaras, trabajadores de las minas de cobre y plata de Huantajaya, Santa Rosa y Collahuasi. No siempre fue una próspera localidad minera ni un centro de peregrinación religiosa, pues en 1907, la prensa se expresa sobre ella en los siguientes términos<sup>29</sup>:

En la provincia de Tarapacá existe un santuario dedicado a la veneración de nuestra Señora del Carmen, en la hoy abandonada aldea de la Tirana, antiguo centro industrial de los españoles [...] que explotaban las minas de plata de Huantajaya, que hasta hace poco producían grandes riquezas [...] Andando con los años y con la moderna civilización, el caserío decayó hasta ser lo que es hoy, una aglomeración de casas abandonadas, en medio de las cuales se alza como un gran lindero la iglesia, reedificada después del terremoto de 1868 en que fue destruida.

El nacimiento de La Tirana y la devoción religiosa vuelven a verse involucrados en tradiciones y retazos históricos que afirman que Huascar Túpac Paullu Luca, sumo sacerdote en la corte del Hijo del Sol, y su hija Huillac Humu, sacerdotisa del Coricancha, perteneciente al linaje de los incas, en compañía de una cohorte de dignatarios y altivos «wilkas» de la guardia imperial, fueron hechos prisioneros por don Diego de Almagro, que llevaba a cabo su proceso conquistador y de dominio en los desconocidos dominios del extremo sur del continente americano. Fueron muchos los grupos que en el área atacameña atacaron a los invasores. Destaca entre todos ellos los que encabezó la entronizada Huillac, descendiente directa de los señores de la tierra<sup>30</sup>:

Durante cuatro años, la audaz princesa ejerció el más rudo dominio; y su soberbia y rigor despertaron resquemores y provocaron muchas defecciones. Con una férrea voluntad y la más firme resolución, supo sofocar las rebeliones y sus demasías y caprichos le granjearon el título que había de eternizarla en la leyenda. Su adverso destino la llevó a requerir de amores al renegado don Vasco de Almeyda, fugitivo minero de los yacimientos de Huantajaya. Sometido y hechizado el lusitano con los encantos de la tiránica beldad, supo al fin imponerle la fe cristiana, sin reparar en las sospechas de los ancianos y en las suspicacias de los «wilkas». Sorprendidos en sus deliquios los infortunados amantes fueron sacrificados sin piedad y el éxodo de los conjurados favoreció la anarquía y dispersión de la prole indiana hacia los oasis vecinos.

En los restos derruidos de un lugar en otros tiempos floreciente y próspero, fray Antonio Rendón halló una cruz, lo que intuyó como milagro. Con inquebrantable paciencia y fervor, adecentó el lugar en el que venerar a la Reina del Desierto. En 1818 ya existía un edificio con dos torres y una romería carmelita muy populosa.

<sup>29</sup> *El Tarapacá* (Iquique, 15 de julio de 1907).

<sup>30</sup> LAVÍN, Carlos. «La Tirana: fiesta ritual de la provincia de Tarapacá». *Revista musical chilena*, n. 6 (37) (1950), pp. 13-14.

Lo que sí sabemos (pues nos han llegado suficientes fuentes documentales) es que ya desde principios del siglo XX, se intentó legislar para evitar los juegos de azar, las riñas, las peleas y los actos indecorosos en las fiestas<sup>31</sup>.



Virgen del Rosario de Andacollo

Las cofradías peruanas y bolivianas participaron de los festejos hasta el 16 de julio de 1910, pero con la chilenización del país fueron expulsadas. Recuerdo del pasado son las dos citas que reproducimos a continuación, con ocho años de diferencia y que dan buena cuenta de las vivencias propias de las fiestas y el regocijo:

Hoy tiene lugar en el pueblecito de ese nombre, situado, como se sabe, a corta distancia de Pozo Almonte, la grande y proverbial fiesta anual que celebra aquel devoto vecindario en honor a la Reina de los cielos. Acuden a ella en colosal y alegre romería, gente de todos los puntos de la provincia, como sucede en Coquimbo cuando se celebra la legendaria fiesta de

<sup>31</sup> *La provincia* (Ovalle, 10 de julio de 1910).

la virgen de Andacollo. Con motivo de esta festividad La Tirana se anima y se regocija como cualquier profano en el día de su boda, entregándose con frenesí entre lo divino y lo humano a los placeres que dan la buena música, los bailes y los buenos tragos sobre todo. En cuanto a los resultados de la devota práctica, son verdaderamente milagrosos y se obtienen infaliblemente a los nueve meses<sup>32</sup>.

\* \* \*

Las diversas cuadrillas de danzantes que se dirigieron a solemnizar las fiestas del Carmen de La Tirana, regresaron anteayer de Pozo Almonte, en un convoy de 19 carros. Los recién llegados dicen que la concurrencia que asistió a la fiesta lo pasó agradablemente, pues, aparte de las ceremonias religiosas que ofició el ilustrísimo señor Obispo, los devotos y los profanos han pasado verdaderos días de campo gozando a sus anchas. Verdad que la afluencia de gente no fue como en años anteriores, debido quizá a la situación por que atraviesa la provincia, con la epidemia encima (bubónica) y otras calamidades; pero la fe de los creyentes no ha disminuido y la alcancía de la virgen, patrona de La Tirana, no ha quedado muy vacía



«La Chinita», Virgen del Carmen de La Tirana, procesión del 16 de julio de 2008

<sup>32</sup> *El Tarapacá* (Iquique, 4 de agosto de 1895).

esta vez. Los preparativos para las próximas festividades del 28 de julio, siguen la pompa en su punto. En la oficina Rosario de Huara se prepara un gran baile para el que ya se han repartido más de 100 invitaciones. Iguales manifestaciones se preparan también en otras oficinas de los alrededores de Huara. Parece, pues, que el próximo 28 de julio será celebrado ruidosamente por peruanos y chilenos, en amable consorcio, que indudablemente contribuirá a borrar las asperezas del pasado, honrando esta fecha común a todo Latinoamérica<sup>33</sup>.

De esta cita se desprenden varias claves fundamentales, que son: celebraciones en los meses de julio y agosto (momento de las fiestas patrias de Perú y Bolivia y en honor a la Virgen de Copacabana); la grandeza de las fiestas y la presencia del obispo; la importancia de los bailes para el desarrollo de los actos, todos más antiguos que los más famosos hoy en día: los Chinos<sup>34</sup>, los embarazos inesperados fruto de los días de goce y libertad<sup>35</sup>.

Las danzas de La Tirana durante los siete días que dura el festejo son, en su mayoría, de raíz prehispánica y con débitos bolivianos, peruanos y chilenos, tal como se detallan a continuación<sup>36</sup>:

- Antawaras*. Danzas realizadas en punta de pie y con brazos levantados, originados en las ceremonias incaicas de culto al Sol, lo que explicaría la posición de los brazos hacia el cielo, invocando.
- Chinos*. Venidos desde el santuario de Andacollo; de origen colonial; también se les llama los *servidores*. Visten trajes de color café que recordaría a los antiguos mineros de la región<sup>37</sup>.
- Chunchos*. Con penachos en la cabeza y vestimenta monocroma, los bailarines describen círculos con pasos y saltos largos. Portan en la mano una lanza de madera denominada *chonta*, conectada a un cable tenso que permite percutir con la madera generando un sonido suave muy característico.
- Gitanos*. El baile recuerda a dicha comunidad, con vestimentas coloridas; destaca el uso de pañuelos.
- Zambos caporales*. Boliviano de raíces afroportuguesas; es una danza mixta a modo de sátira a los capataces de la industria azucarera. El

<sup>33</sup> Pepe Hilo. *El nacional* (Iquique, 24 de julio de 1903).

<sup>34</sup> Traídos de las celebraciones de Andacollo. Véase fig. 2.

<sup>35</sup> GONZÁLEZ MIRANDA, Sergio. «La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: una reflexión en torno a la fiesta de La Tirana». *Chungara: revista de antropología chilena*, n. 38 (1) (2006), pp. 45-46.

<sup>36</sup> Disponible en: <https://identidadyfuturo.cl/2012/07/10/historia-y-bailes-de-la-fiesta-de-la-tirana/>. (Consultado el 25 de julio de 2020). Véase también: URIBE ECHEVARRÍA, Juan. *Fiesta de La Tirana... Op. cit.*, 1976, pp. 19-20.

<sup>37</sup> GUERRERO JIMÉNEZ, Bernardo. *La Tirana: flauta, bandera y tambor: el baile chino*. Iquique: El Jote Errante, 2010.

caporal representa al poder y la tenencia de esclavos, portando un látigo. Los zambos serían los esclavos, que con los cascabeles de sus botas aluden al sonido de las cadenas.

- Indios*. Fruto de la influencia de las películas mudas estadounidenses que se visionaban en los teatros de las oficinas salitreras, imitan a los apaches, sioux, pieles rojas, etc. Con tocados de plumas y lanzas, en la noche se reúnen en torno a fogatas y bailan al son de bandas musicales al más puro estilo del *western*.
- Tobas*. Inspirado en los indígenas de la zona oriental del Amazonas, bailan mediante saltos y formaciones al modo guerrero. Actualmente se ubican en la zona del Chaco, a orillas del río Pilcomayo.
- Kullacas*. ‘Hermana mayor’ en quechua; se remonta a las danzas de las vírgenes del Sol en el Imperio Inca. Bailada sólo por mujeres, cada una porta una cinta de un color amarrada a un poste. El baile consiste en trenzar y desenredar las telas en el mástil central.
- Morenos*. Es una remembranza de la esclavitud en el norte de Chile a mano de los colonos. Portan matracas simulando el sonar de las cadenas.
- Diabladas*. Los más vistosos por sus trajes y bailes. Llegan a la fiesta a mediados del siglo XX, procedentes del altiplano boliviano. Las cholvas y los diablos danzan intrincadamente frente a la imagen, representando la lucha entre el Bien y el Mal.



Cuadrilla de diablos en la fiesta de La Tirana



### 3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Las manifestaciones religiosas son una necesidad espiritual del ser humano, que ensalza con ellas a aquellos personajes y/o advocaciones (en el caso católico, cristológicas, marianas o hagiográficas) que los protegen y acogen. Chile, al igual que aquellos territorios de tradición judeocristiana, tiene sus festividades que convocan a todos los fieles del país. Salvando las distancias en cuanto a actos y tradiciones propias de cada lugar, las motivaciones de Nuestra Señora de Andacollo, la Virgen de La Tirana y el Cristo de Mayo, así como los actos de la Bajada de la Virgen de las Nieves (La Palma), se asientan en el agradecimiento y en la loa de aquellas advocaciones que bajo su protección, acogen a los fieles que las festejan.



III

EL PROTOCOLO DE LA BAJADA DE LA VIRGEN

LA MARIOLOGÍA CULTURAL COMO CONTEXTO  
DE LAS CELEBRACIONES LUSTRALES DE  
LA ISLA DE LA PALMA: FENOMENOLOGÍA,  
DOCUMENTACIÓN Y CONTRASTES

CULTURAL MARIOLOGY AS A CONTEXT FOR THE LUSTRAL  
CELEBRATIONS OF THE ISLAND OF LA PALMA:  
PHENOMENOLOGY, DOCUMENTATION AND CONTRASTS

MIGUEL ÁNGEL VEGA CERNUDA\*

RESUMEN

Tras señalar la doble dimensión, sacra y profana, del hecho religioso, pretendemos motivar lo raigal del fenómeno cultural y cultural de la bajada de la Virgen de las Nieves palmera, radicándolo en la veneración y presencia social universal de María de Nazaret. Señalamos la advocación como núcleo aglutinador fundamental de esa presencia y analizamos la cuádruple producción cultural de la veneración mariana: lo iconográfico, lo eucológico, los santuarios y la pompa procesional. Finalmente, un triple contraste de «bajadas» (Aspe, Albox, La Palma) nos permite un ensayo de tipología de las mismas.

*Palabras clave:* Mariología; antropología mariana; eucología mariana; santuarios marianos; bajadas de la Virgen.

ABSTRACT

After pointing out the double dimension —sacred and profane— of the religious fact, we intend to highlight the roots of the cultic and cultural phenomenon of the Descent of the Virgin of the Snows, rooting it in the veneration and the widespread social presence of Maria. We point to the Marian advocations as the fundamental binding nucleus of this presence and analyze the quadruple cultural production of the Marian cult: iconography, eucology, sanctuaries and processional pomp. Finally, a triple contrast of «descents» (Aspe, Albox and La Palma) allows us to carry out a typology of the descents.

*Key words:* Mariology; Marian anthropology; Marian eucology; Marian sanctuaries; descents of the Virgin.

---

\* Universidad de Alicante. Catedrático de Universidad (jubilado). Calle Peña Segat. 03650 El Campello (Alicante). Correo electrónico: carsacer@gmail.com.

## 1. MOTIVACIÓN DEL TRABAJO

Las «fiestas lustrales» de la Virgen de las Nieves de la isla de La Palma son una manifestación religiosa y sociocultural derivada del fenómeno antropológico de la veneración a una figura histórica, María de Nazaret, que en la religión cristiana representa la dimensión sacra de lo femenino o, a la inversa, la dimensión femenina de lo sagrado. María representa el punto de conexión entre lo divino y lo humano, entre trascendencia e historia<sup>1</sup>. Aunque en las fiestas sacras de La Palma se imbrica la dualidad inherente a todo fenómeno religioso, dualidad ya remarcada por Mircea Eliade, de lo sagrado y lo profano, que mutuamente se reconvierten, es preciso, en un momento en el que la profanización (no profanación) de la bajada es evidente, acudir a lo raigal para poder interpretar el fenómeno en su autenticidad<sup>2</sup>. Como dejó escrito el pensador rumano,

no se trata de un dualismo embrionario, ya que lo profano se transmuta en sagrado por la dialéctica de la hierofanía. Por otra parte, numerosos procesos de desacralización vuelven a transformar lo sagrado en profano.

Dado que actualmente en las celebraciones de La Palma predomina el componente profano, puede tener interés interpretativo situarlas en el contexto general donde lo cultural (‘sagrado’) y lo cultural (‘profano’) se interconectan. En efecto, lo sagrado no puede prescindir de lo profano, y, a la inversa, tampoco lo profano puede explicarse sin lo sagrado. Todo rito, toda celebración o representación colectiva es una búsqueda de sentido, y el sentido queda aludido en los símbolos y ritos utilizados. En todo caso, el conjunto de ritos de la «bajada» deriva de la veneración que en la religión cristiana se profesa a María de Nazaret. En la presente contribución hacemos un recorrido analítico y contrastivo por lo que podíamos llamar los *contextos histórico-antropológicos del culto y devoción marianos* para así explicar y situar mejor el fenómeno de la bajada palmera, que entendemos como un fenómeno de antropología religiosa<sup>3</sup> de gran interés. Dividimos, pues, nuestro trabajo en dos

<sup>1</sup> Concebimos este trabajo como complemento a una intervención anterior en el marco del Primer Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen (Santa Cruz de La Palma, 2017): «Origen y desarrollo de las advocaciones marianas como contexto de la advocación Virgen de las Nieves palmera». 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. 41-72.

<sup>2</sup> ELIADE, Mircea. *La búsqueda*. Barcelona: Kairos, 1998, p. 178.

<sup>3</sup> Creemos que el término *antropología* no debe entenderse restrictivamente como el estudio científico de «otras culturas», tal y como caracteriza Manuel Marzal (*Historia de la antropología*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986, p. 17) la tercera etapa del desarrollo de la disciplina: «la comprensión de otras culturas como actividad profesional». También la descripción y comprensión de la cultura propia, es decir, de los comportamientos conscientes del propio grupo, debe integrarse en una ciencia o, mejor, en un *saber de y sobre el hombre*.

partes: una primera de aproximación analítico-descriptiva y otra de carácter contrastivo.

## 2. INTRODUCCIÓN: PRESENCIA DE MARÍA EN LA HISTORIA O LAS CUATRO DIMENSIONES DE LO MARIOLÓGICO

Quizás la afirmación resulte hiperbólica, pero los datos la apoyan: María de Nazaret, la personalidad que en la historiografía (en los *Evangelios* o en los *Hechos de los apóstoles*, en la medida en que estos textos son históricos, que lo son) figura como madre de Jesús, fundador del Cristianismo, es el personaje femenino que mayor influencia y mayor presencia social ha tenido en el mundo de la expresión antropológica. Ninguna figura femenina del imaginario cultural —bien proceda de la leyenda y la mitología (Ginebra, la mujer de Arturo; Genoveva de Brabante; Rosana, la esposa de Alejandro; Semíramis de Babilonia o Makeba, la reina de Saba); de la religión (la inca Pachamama, la asiria Astarté, la clásica Juno, la hindú Shiva, la egipcia Isis, Teresa de Ávila o María Jesús de Ágreda); de la creatividad literaria y artística (la *Mona Lisa* de Leonardo, la Violeta Valery de Dumas/Verdi o la Gretchen fáustica); o de la historia (la islámica Fátima, la germano-rusa Catalina la Grande, la llamada *reina virgen* Isabel de Inglaterra, la Malinche, Indira Gandhi, la *Pasionaria*, Teresa de Calcuta o Diana de Gales)— ha tenido ni la presencia, ni la permanencia, ni el influjo social, cultural ni moral de los que ha gozado y goza María de Nazaret.

Si bien en la personalidad de María confluyen rasgos de estas cuatro dimensiones mencionadas, lo mítico-legendario, lo histórico, lo cultural y lo religioso, toda su «influencia» dimana de su dimensión religiosa en la medida en que, desde los orígenes del Cristianismo, se la hizo objeto de veneración y culto (el llamado *culto de hiperdulía*<sup>4</sup>) considerando el contacto peculiar con la divinidad que se le atribuye en su condición de «madre de Dios» (*Θεοτόκος*, *theotokos*, *Dei Genitrix*). Pero María tiene también una dimensión histórica en la medida en que su figura está recogida en textos escritos con voluntad testimonial: en los *Evangelios* y en los *Hechos de los apóstoles* se narran episodios biográficos que sin duda tuvieron lugar (la presentación de su hijo en el templo, por ejemplo) y que no fueron pura invención piadosa. La presencia en la literatura, la música y las artes plásticas (*Las Cantigas* del Rey Sabio, *Los milagros de Nuestra Señora* de Berceo, el *Misteri* de Elche,

<sup>4</sup> En ocasiones se ha utilizado el término, equivocado, de *mariolatría* para referirse a la veneración que se profesa a María. Es un concepto erróneo, ya que en el cristianismo no se adora su figura, sino solo se la venera, se la sirve: por eso se habla de culto de «hiperdulía» (*doulía* ‘servidumbre’).

el *Magnificat* de Bach o el *Stabat Mater* de Pergolesi) da testimonio del impulso creador que ha supuesto María. Finalmente posee una dimensión mítico-legendaria en la medida en que su figura incorpora relatos y rasgos parahistóricos que la radican en esa aspiración humana, demasiado humana, que sueña con trascender lo contingente. La leyenda de la Santa Casa de Loreto, por ejemplo, que, habiendo sido la morada habitada en Nazaret por la Sagrada Familia, habría sido transportada por manos angélicas desde Croacia, en el siglo XIII, a su localización actual, en las proximidades de Recanati (en las Marcas italianas), cabe considerarla como un relato, de imposible comprobación empírica, de la intervención de lo sobrenatural o preternatural en la historia. Y carácter fantasioso presenta el relato piadoso que atribuía la concepción pasiva de María al mero contacto entre santa Ana y san Joaquín. Esa cuádruple dimensión ha hecho de María una figura omnipresente en la cultura, al menos en la occidental.

Esa proyección social y cultural de María no la referimos solamente al mundo católico, a cuya visión del mundo pertenece como figura nuclear. Confesiones cristianas separadas del Catolicismo manifestaron y manifiestan una veneración acendrada a María. Incluso el Luteranismo, en contra de la percepción vigente de que sea ajeno al mundo mariológico, no es extraño a la devoción mariana, aunque no le preste el culto que le tributa la Iglesia Católica. Son numerosos los templos luteranos que llevan la advocación, genérica en todo caso, de *Marienkirche* o *Unsere Liebe Frauenkirche*, etc. En Lübeck o en Dresde, ciudades de mayoría protestante, se encuentran dos emblemáticas iglesias marianas. Y la devoción a María por parte del *reformador* es más que manifiesta. En sus escritos no son escasas las referencias a María y hay afirmaciones sobre su maternidad divina, por ejemplo, o su maternidad espiritual que, aunque hayan sido posteriormente revisadas, son indicativas de la presencia de María en el Luteranismo. Todavía en 1540, cuando ya tenía muy avanzada su visión crítica del dogma católico, Lutero afirmaba la concepción inmaculada de María: «in der Empfängnis ist all jenes Fleisch und Blut gereinigt worden, so daß nichts Sündliches übrig geblieben ist»<sup>5</sup>.

Si en el mundo son más de dos mil millones de personas las que profesan la religión cristiana, y casi todas ellas manifiestan una cierta veneración, devocional al menos, justo es reconocerla como la figura femenina de mayor influencia en la historia, celebrada y honrada por un sinnúmero de creyentes... y no creyentes<sup>6</sup>. De ahí la amplia y diversa gama de manifestaciones de culto y

<sup>5</sup> «En la Concepción se purificaron toda sangre y toda carne, de tal manera que no quedó nada pecaminoso». Citado según: LUTHER, Martin. *Werke*. Weimar: Weimarer Ausgabe, 2009, 7 39/2, 107, 10 y s.

<sup>6</sup> Bien es cierto que la conciencia global que en pocos años hemos adquirido, nos ha hecho relativizar el valor universal de cualquier categoría, persona, objeto o imagen. He-

de cultura aglutinadas en torno a María. En ninguna de las religiones que sobreviven en el mundo, ha tenido la mujer semejante presencia cultural ni cultural como en la cristiana, en la que la cualidad maternal ('femenina') de María penetra toda la fenomenología religiosa, lo que, sin embargo, no ha impedido que un teólogo, *sui generis*, alemán, Stephan Schleson<sup>7</sup>, haya afirmado, bastante sectariamente: «[In Christentum] galten Frauen doch als unrein, verführerisch, triebhaft, minderwertig»<sup>8</sup>. A la vista y consideración de los datos que hemos mencionado, es una afirmación de difícil sustentación. Muy al contrario, el antaño franciscano brasileño Leonardo Boff sostenía hace unos años que «a lo largo de la historia de la Iglesia, María ha ocupado siempre un lugar central; los fieles han experimentado en ella una última instancia de vida, gracia y refugio»<sup>9</sup>.

La penetración en la cultura y en la sociedad que esa figura universal ha conseguido a lo largo de la historia a través del «culto global» y de la «devoción local» que se le ha profesado tiene importantes implicaciones antropológicas. En ocasiones se ha hecho consistir la descripción antropológica en el análisis de la dialéctica entre lo global y lo local. Pues bien, culto global y devoción local son los dos polos de esta veneración mariana que aquí examinamos.

---

mos concienciado que, por ejemplo, el concepto de 'democracia occidental' poco podrá interesar a los escasos supervivientes de la tribu de jibaros cazadores de cabezas de la selva americana; o de que la mazamorra peruana difícilmente resultará un objeto de deseo para el habitual de una cervecería múniquesa. Además, dados el desfase civilizatorio que históricamente ha existido entre los diversos grupos humanos (mientras unos iniciaban la edad tecnológica otros podían estar en la Edad Media) y la incomunicación que a lo largo de los siglos ha existido entre las diversas zonas del planeta, resulta difícil aplicar el valor «universal» a ninguna categoría. Hay que dar la razón, al menos parcialmente, a Samuel Huntington (*El choque de civilizaciones*) en el sentido de que es difícil hablar de una civilización unitaria. Pero en todo caso, en el conjunto de esas civilizaciones clasificadas y descritas, insuficientemente, por Huntington, María es, sin duda, la personalidad femenina de más general presencia en el imaginario antropológico. De alguna manera, la figura de María está presente, en mayor o menor intensidad, tanto en los grupos pertenecientes a la civilización occidental, como en los adscritos a la latinoamericana, la ortodoxa o la islámica. Como se sabe, incluso en el Islam, María tiene una presencia importante y el *Corán* le dedica la sura 19, lo que, como mínimo, es indicativo de la trascendencia de la que ha gozado la madre de Cristo en el ambiente cultural y religioso cuando se redacta el *Corán* (bajo el califato perfecto u ortodoxo de Osmán).

<sup>7</sup> SCHLENSOG, Stephan. *Die Weltreligionen für die Westentasche*. Munich: Piper, 2008, p. 98.

<sup>8</sup> «En el Cristianismo, la mujer era considerada como algo impuro, tentador, impulsivo, sin valor».

<sup>9</sup> BOFF, Leonardo. *El Ave María: lo femenino y el Espíritu Santo*. Santander: Sal Terrae, 1982, p. 20.

### 3. LA VENERACIÓN MARIANA EN LA DIALÉCTICA GLOBAL/LOCAL: CULTO Y DEVOCIÓN

Como decimos, esa situación de privilegiada influencia religiosa y social de María arranca de la *veneración* que se le ha tributado en el Cristianismo, veneración que se ha ido adaptando, «localizando» en las determinaciones ambientales de todo lo humano a través de una múltiple y multiforme *devoción* local. Desde los orígenes del Cristianismo, la figura de María provocó un proceso de simpatía y veneración en la medida en que representaba de forma paradigmática el punto culminante de transformación del ser humano, el punto de conexión de la humanidad con lo divino. Este proceso de empatía, de *Einfühlung* de la sociedad cristiana con su prototipo femenino, marcado por una actitud peculiar de afecto y reverencia, generaría un conjunto de expresiones religiosas que, dada la relación que tienen las expresiones culturales con las culturales, se traducirían en formalizaciones rituales, litúrgicas y parareligiosas, tales como representaciones iconográficas, movilidad ritualizada y procesiones, *corpus* eucológico y dramas sacros que se acogían básicamente en los respectivos santuarios erigidos *ad hoc*.

Paso previo al ejercicio social de la devoción es la designación onomástica que individúa, a través de la *advocación*, las diversas facetas, cualidades, virtudes o virtualidades del objeto o personalidad venerados, en nuestro caso, de la personalidad histórica o teológica de María. El fenómeno de la advocación había estado ya presente en las religiones paganas: Artemisa, por ejemplo, tenía varias advocaciones: *decamacosos* ('de diez pechos'), *tetracoraosotera* ('salvadora'); Isis, antes que María, fue denominada *stella maris*. Y a Deméter se la veneraba como *maloforos* ('portadora de manzana'), *anasifora* o dadora de hábitos. Por otra parte, en el Cristianismo, como en cualquier otro culto religioso, se procedió a sacralizar o a consagrar a instancias superiores actividades, actitudes, comportamientos, lugares, deseos, situaciones y productos humanos: la vegetación (el pino, el almez, la encina, la viña), los accidentes geográficos y la orografía (los ríos, el valle, el monte, el prado), los elementos (aire, agua), conceptos abstractos (esperanza, caridad, soledad), etc., suministraron lemas y términos que pasaron a constituir los sintagmas de las advocaciones marianas: Virgen de Bienvenida, Virgen de la Sierra, Nuestra Señora de la Esperanza, Nuestra Señora del Monte, Nuestra Señora de Valverde, Virgen de la Hoz, Nuestra Señora del Castillo, Virgen de los Llanos son otras tantas advocaciones, entre cientos de ellas, que testimonian lo que decimos.

El punto de partida de esa veneración (cultural y devocional) es la categoría teológica de María: *Theotokos* o *Dei Genitrix*, es decir, «madre de Dios», título que se le reconoce ya en los concilios de Constantinopla (381) y Éfeso (431). Fue este un título que, en el decurso de las disputas cristológicas de



los primeros siglos del Cristianismo que dieron como resultado tanto la fijación de la ortodoxia como la depuración de las doctrinas heterodoxas (el arrianismo, el monofisismo, el duofisismo, etc.), se atribuyó a María como elemento fundante de su valor teológico y religioso. Incluso confesiones no católicas participan de esa teología mariana que deriva de la categoría teológica de María. En un documento firmado por Juan Pablo II y el patriarca de la Iglesia Asiria en 1994 en Roma se explicitaban las referencias marianas comunes a la confesión cristiano-católica y cristiano-asiria<sup>10</sup>:

dans les derniers temps est né d'une mère, sans père, selon son humanité. L'humanité à la quelle la bienheureuse Vierge Marie a donné naissance a été depuis toujours celle du Fils de Dieu lui-même. C'est la raison pour la quelle l'Église assyrienne de l'Orient prie la Vierge Marie en tant que «Mère du Christ notre Dieu et Sauveur». À la lumière de cette même foi, la tradition catholiques'adresse à la Vierge Marie comme «Mère de Dieu» et également comme «Mère du Christ».

El llamado *símbolo niceno*, es decir, el credo, resumen dogmático del Cristianismo fijado en el concilio de Nicea (325), completado en el de Constantinopla (381) y que se recita en la liturgia de la misa, ya proponía implícitamente esa dimensión teológica de María al afirmar su categoría de madre de Dios y su virginidad:

κατελθόντα ἐκ τῶν οὐρανῶν καὶ σαρκωθέντα ἐκ Πνεύματος Ἁγίου καὶ Μαρίας τῆς Παρθένου [descendió de los cielos y se hizo carne del Espíritu Santo y de María Virgen].

De esa categoría sobrenatural o, al menos, transhumana de María, la teología mariana<sup>11</sup>, derivada de la cristológica, deduce una serie de personales *prerrogativas* de orden teológico que fundamentalmente consisten en:

- su *concepción inmaculada* (Ἐθρανσθη σύλληψις en la Iglesia griega).
- la *concepción virginal* de su Hijo.
- la *kóimesis* o dormición y ascensión al cielo de María (Κοίμησις τῆς Θεοτόκου).
- y la *coronación*.

<sup>10</sup> Citado según la «Declaration Christologique commune entre l'Église Catholique et l'Église Assyrienne de l'Orient». Disponible en: [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_councils/chrstuni/documents/rc\\_pc\\_chrstuni.\\_doc\\_11111994\\_assyrian-church\\_fr.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/chrstuni/documents/rc_pc_chrstuni._doc_11111994_assyrian-church_fr.html).

<sup>11</sup> Nos atenemos a la praxis y enseñanza tradicionales de la Iglesia. Aquí no nos corresponde discutir apologética o críticamente —doctores tiene la Madre Iglesia— corrientes teológicas que niegan las bases teológicas de esta mariología. La de Xavier Pikaza, por ejemplo, sacerdote mercedario hoy exclaustrado (*Los orígenes de Jesús: ensayos de Cristología bíblica*. Salamanca: Sígueme, 1976), que hace unos cincuenta años, sobre una nueva lectura de los evangelios, ponía en duda, entre otras cosas, la concepción virginal de Cristo.

Estas prerrogativas de María, tanto las reveladas (la concepción y parto virginales de su Hijo, por ejemplo) como las deducidas racionalmente de la revelación (su inmaculada concepción y la *kóimesis*), inducen una veneración que tiene dos realizaciones: en primer lugar, un *culto* religioso de carácter global, presente —como decimos— en casi todas las confesiones cristianas y de cuño mayormente litúrgico, que genera las primeras festividades marianas, entendidas estas como las celebraciones culturales dedicadas a episodios biográficos o a aspectos de la personalidad teológica de María y que se ponen bajo un epígrafe denominativo o *advocaciones*<sup>12</sup>: la fiesta de la Anunciación se empezaría a celebrar desde el siglo VI; la de la Presentación de María desde 543; la de la Purificación, *Ipapanté* ('encuentro') o Candelaria desde 689; la de la Visitación desde 1223; la Natividad o nombre de María desde 1683; la Concepción es fiesta de precepto en España desde 1644; la Dolorosa (*Mater dolorosa*) se celebró en Alemania a partir de 1423<sup>13</sup>. En todo caso, la advocación que más titula las iglesias cristianas, sobre todo en España, es la de la Asunción o Asunta, a pesar de no haber sido definida como dogma hasta muy recientemente.

En segundo lugar, a este *culto general*, con una base teológica y respaldado por el conjunto de los creyentes, vino a añadirse, derivada mayormente de mariofanías<sup>14</sup>, apariciones o supuestas intervenciones taumatúrgicas de María, una *devoción popular* que se tradujo en advocaciones que, siendo de origen y referencia particular o local, por diversos condicionantes socio-religiosos concretos, han logrado una difusión general. Tal es el caso de la primera de las advocaciones marianas locales, que surge precisamente en Roma, a mediados del siglo VI, y que se acogió a la advocación, no teológica sino antropológica, de Virgen de las Nieves. Los casos de Santa María de las Nieves (en Roma), Santa María de los Ángeles (en Asís), Nuestra Señora de Lourdes, la Merced, Nuestra Señora del Carmen, Nuestra Señora de Guadalupe, la Divina Pastora, etc., son advocaciones producto de una devoción grupal o individual que logran una difusión general gracias a la acción de grupos o personalidades de gran eficacia social. La advocación

<sup>12</sup> En otra ocasión (VEGA CERNUDA, Miguel Ángel. *Op. cit.*, pp. 41 y ss.) las hemos calificado de *hierónimos*, es decir, nombres que designan seres o cualidades de naturaleza sacra (ἱερός/hieros 'sagrado' y ὄνομα 'nombre'). Igualmente allí tipificábamos una veintena de advocaciones marianas.

<sup>13</sup> Casi todas ellas son festividades que ya figuraban en el siglo XIV en los misales de los franciscanos, quizás la orden religiosa más mariana; véase: CASELLA, Ezio. *Le festività mariane nel misale francescano*. Roma: Ingegnografici, 2011.

<sup>14</sup> *Mariofanía* sería un tipo de lo que el pensador rumano Mircea Eliade (1954) denomina *hierofanía* (ἱερός 'sagrado'; φαίνεω 'manifestación'), es decir, 'manifestación de la Madre de Dios'. Consúltese: ELIADE, Mircea. *Histoire des croyances et des idées religieuses*. París: Payot, 1976. 1ª ed.: 1954.

Nuestra Señora de los Ángeles, cuya correa de transmisión fue la personalidad arrolladora de Francisco de Asís, o la advocación del Carmelo, que gozó la enorme popularidad que logró el movimiento carmelita, reformado iniciado por Teresa de Ávila, o no reformado, son ejemplos del arraigo social de este segundo tipo de veneración mariana. Estas advocaciones iban acompañadas de la actividad de un grupo o de una personalidad que actuaba como factor hierofántico, considerándose como tal al vidente favorecido por la aparición que se constituía en intérprete del respectivo misterio mariano. Los casos de Francisco de Asís en el caso de la Porciúncula, del indio Juan Diego en el de Guadalupe, de Bernadette Soubirous en el de Lourdes o de los pastorcillos en el de Fátima son ejemplo de esas hierofanías o apariciones marianas<sup>15</sup> que utilizan la actividad de unos fieles en estado de inspiración sagrada (hierofantes) para comunicarse<sup>16</sup>. Algunas de estas advocaciones, teniendo un origen local, han conseguido entrar en el calendario litúrgico gracias precisamente a esas personalidades.

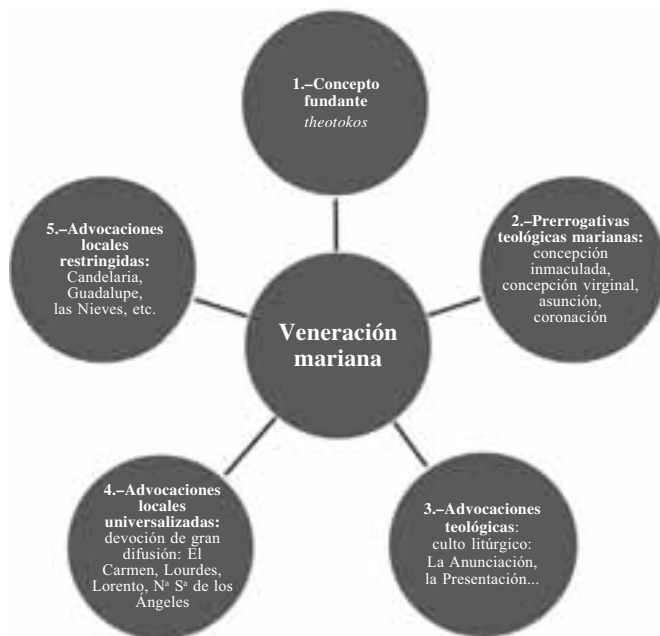
A estas advocaciones/devociones no teológicas pero sí universalizadas se suman las innumerables advocaciones locales propias de poblaciones o comarcas que han hecho de una mariofanía concreta, mayormente legendaria, un motivo de expresión colectiva y de sacralización del entorno y de lo profano más inmediato: la Virgen del Pino canaria, la Virgen de las Nieves palmera, la Virgen de la Viña oscense o la Virgen del Río turiasonense.

El origen y sistema de la veneración y culto marianos pueden expresarse esquemáticamente como sigue:

---

<sup>15</sup> Véase al respecto: «Panorama histórico de las apariciones marianas». En: HAUKE, Manfred. *Introducción a la Mariología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2015.

<sup>16</sup> Es corriente que, en la tradición mariofánica, la Virgen se manifieste a las autoridades eclesiásticas o comunales a través de una persona de baja extracción social, un pastorcillo, por ejemplo, que funge de mediador. Alvar Simón, un pastor leonés, es el encargado de transmitir, tras la correspondiente mariofanía, el deseo de la Virgen al obispo leonés para que le levantasen un santuario, dando lugar a la advocación *Virgen del Camino*. Casos semejantes se dan en Alcaraz con la Virgen de Cortes (el pastor Francisco Álvarez); en Tepeyac con la Virgen de Guadalupe (el indio Juan Diego) o en Cova de Iría con la Virgen de Fátima (los pastorcillos Lucía, Jacinta y Francisco): a través de ellos el numen mariano expresa, además de una llamada a la penitencia y a la oración, la voluntad de que le construyan un santuario, como morada entre los creyentes.



Génesis y sistema de la veneración mariana

#### 4. MANIFESTACIONES CULTURALES DE LA VENERACIÓN MARIANA

En la medida en que tanto el culto como la devoción son comportamientos y actitudes fundamentales del hombre en su relación con el mundo superior, presentan una fenomenología eminentemente social que depende y se alimenta de la comunicación. La devoción popular penetra las estructuras expresivas de la sociedad (canto, danza, iconografía, representación dramática, movilización ritual o procesión) que dan lugar a la serie de fiestas y celebraciones que en cada una de las religiones constituyen el calendario religioso. En el Cristianismo, el culto y la devoción a la *theotokos* o Madre de Dios dieron lugar a una auténtica antropología mariana.

##### 4.1. *Sistema e historia de la cultura mariana*

Los términos *culto* y *devoción* están conceptualmente relacionados con la ‘reverencia’, la ‘loa’, la ‘movilidad ritual’ y el ‘sacrificio’ o la ‘ofrenda’ a una figura, ideal o real, que encarna una virtud o una potencia y que constituye el epicentro de un ámbito, sagrado o sacralizado, en el que la intervención divina

ha eliminado o elimina la causalidad normal de las cosas. Tal sucedía, por ejemplo, en los misterios eleusinos de la Antigüedad, donde a través de ritos iniciáticos se rendía culto a Deméter como madre de la agricultura y protectora de la fecundidad natural. Los cantos hímnicos, el sacrificio de animales, el lavatorio alegórico de la purificación, la celebración procesional eran partes fundamentales del rito eleusino. Esta ritualidad no era sino una traducción de la necesidad de expresividad social inherente a cualquier sistema de creencias.

Si el valor universal de María es su valor teológico —a saber, su maternidad divina—, las advocaciones son la aplicación a lo local y a lo histórico de ese valor. Si rica es la gama de representaciones iconográficas, no es menor la de las advocaciones: Virgen del rosario o de la rosaleta, de la puerta, del amanecer, del romero, del lidón, de la misericordia, de la humildad, de la merced, de los navegadores, de la *strada*, *la pietà*, la dolorosa. Todas ellas son expresión de la carga emocional que la fe religiosa y la devoción imponen al sujeto de las mismas que las manifiesta en ritos y formas colectivas de comunicación. En este contexto de ritualidad antropológica se inserta la formalización que adoptó la piedad mariana y que pronto alcanzó unas dimensiones extraordinarias. Así surgieron las manifestaciones fundamentales del culto y la cultura marianos:

- 1) La *iconografía* (conjunto de representaciones plásticas).
- 2) *Corpus eucigráfico* (conjunto de oraciones y plegarias).
- 3) Sistema *oicológico* (conjunto y teoría del santuario mariano).
- 4) *Pompa* (conjunto de celebraciones rituales y procesiones)<sup>17</sup>.

El *corpus eucológico* (himnos litúrgicos, oraciones, antífonas, letanías), la *iconología* o representaciones plásticas, las dramatizaciones y celebraciones procesionales, pompología más o menos formalizada, amén del santuario que normalmente da cobijo a todas estas expresiones<sup>18</sup> y cuya sistematización vamos a denominar *oicología* van a constituir los puntos de referencia de las llamadas celebraciones, fiestas o *pompas* marianas, una de cuyas manifestaciones son las «bajadas».

<sup>17</sup> Más adelante se explica el término.

<sup>18</sup> Si bien la construcción del santuario mariano sigue una causalidad y dinámica aleatorias (devoción personal, aparición, intervención taumatúrgica, etc.), cabe trazar unas líneas maestras de lo que podría ser su sistematización. Para expresar esa aproximación al sistema santuario mariano, proponemos el término *oicología*, derivado del término griego *oikos* (οἶκος 'casa, templo de pequeñas dimensiones'), y que conservamos en su grafía y fonética etimológica con el fin de no hacerlo coincidir con los términos *ecología* o *economía*, que, derivados de ese vocablo griego, están lejos de referirse a un edificio capaz de dar cobijo o albergue. Donald White denomina *oikos* a los santuarios de pequeñas proporciones: «sites where the small sacred building type is variously referred to as *oikos*...». Véase: WHITE, Donald. *The Extramural Sanctuary of Demeter and Persephone at Cyrene, Lybia*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2012, p. 177.



Sistema cùltico-cultural mariano

Resulta difícil precisar qué fue antes, si la fijación oral de esta devoción y culto o la representación icónica. Existe una representación supuestamente mariana en las catacumbas de Santa Priscilla en Roma que data de mediados del siglo III, mientras que el primer testimonio eucológico, oracional, del que tenemos noticia, es el *sub tuum praesidium*, cuya puesta por escrito dataría también de mediados del III. Cabe suponer que fuera anterior la imagen o icono si tenemos en cuenta que, ordinariamente, la oración necesita un soporte icónico al cual dirigirla.

#### 4.2. *Iconografía mariana: una tipología*

Ya en los primeros siglos de la religión cristiana, la veneración cultural mariana fue tomando cuerpo iconográfico de manera paulatina hasta convertirse, con el transcurso del tiempo, en el «motivo» más ubicuo y variado de las artes plásticas del mundo cristiano. En muros afrescados, en frontones esculpidos, en parteluces, en retablos de madera o alabastro, en columnas —las *Mariensäule* alemanas— y pilares, en telas y tablas, incluso en frontispicios de casas, María apareció en las formas, actitudes, episodios y motivos más diversos. Hacer una exposición de la iconografía mariana es tarea que excede los límites de este trabajo, pero la lógica impone, al menos, una aproximación al tema.

Inicialmente, la representación mariana adoptó unas formas hieráticas (la *theotokos*<sup>19</sup>) en las que dominaba el valor teológico, la sacralidad de la figura, para más tarde ir derivando hacia representaciones más humanizadas en las que iba destacando la expresión de la relación materno-filial: la *odighitria*, la *glicofilusa*, la *galactotrofusa*. Punto de partida de esta iconografía sería una representación que supuestamente habría pintado el evangelista san Lucas, un supuesto *Lukasbild* o «cuadro de san Lucas»<sup>20</sup>, que habría dado el tipo de representación mariana. El cuadro lucano se define normalmente como «cuadro que supuestamente pintó el evangelista Lucas»<sup>21</sup>. Sin considerarse un *acheironpoieton*<sup>22</sup> como el *Mandilyon*<sup>23</sup> o la *Santa Faz* alicantina, la estructura y asunto del cuadro se habrían considerado muy aptos para expresar la naturaleza divina de María. Pronto surgieron varios supuestos *Lukasbilder* y alguno de ellos, especialmente venerado, habría podido constituir el motivo que dio lugar a la disputa iconoclasta. Cuadros supuesta e imposiblemente provenientes de la mano del pintor evangelista se han considerado el que alberga la basílica de la Madonna de San Luca en Bologna, la *salus populi romani* de Santa Maria Maggiore o la Virgen de Czestokowa.

Los iconos de la iglesia oriental eran representaciones mayormente de medio cuerpo o sedentes, configuración que perduró hasta que en la estatuaria románica y sobre todo en los parteluces góticos aparecieron las vírgenes de pie que, sin embargo, no lograron eliminar el tipo de virgen sedente, que siguió siendo un motivo constante, como demuestra, por ejemplo, la *Madonna im Rosengarten* de Schöngauer o la *Madonna* de Lippi de la Galleria de Washington. La inclinación de la cabeza que se observa en muchas de estas representaciones pretende simbolizar la benevolencia piadosa o la humildad de la Virgen. La *theotokos* hierática perdura, sin embargo, en la estatuaria románica, donde muchas de las representaciones contienen este tipo de composición, con pliegues simétricos y disposición corporal rígida. El gótico, quizás bajo la influencia del concepto franciscano de la ‘piedad cristiana’, trajo una humanización decidida de la representación mariana en la que la relación

<sup>19</sup> *Theotokos* junto con el término *panagiá* (‘santísima’) es la denominación genérica de María en la Iglesia Oriental cuando se la representa con el Niño en el regazo. Al mismo tiempo designa un tipo de representación.

<sup>20</sup> Evidentemente, la atribución al evangelista es totalmente legendaria. Detrás del nombre *Lucas* quizás pudiera esconderse un pintor del siglo XI, especializado en iconografía mariana. Existen tres tipos de «cuadro de san Lucas»: el que representa a Cristo, el que representa a la *madonna* con el niño (*Lukasmadonna*) y el que representa a san Lucas retratando a la *madonna*.

<sup>21</sup> Según *Das Grosse Kunstlexikon* de P. W. Hartmann. Disponible en: [http://www.beyars.com/kunstlexikon/1\\_558exikon7.html](http://www.beyars.com/kunstlexikon/1_558exikon7.html).

<sup>22</sup> Término que designa la obra en la que no ha intervenido mano humana.

<sup>23</sup> Tela guardada en Edesa que tendría impresa el rostro de Cristo.

madre/hijo es intensísima (el niño puede tener una manzana en la mano o acariciar el rostro de madre), recuperando el espíritu de la *Panagia Eleusa* o ternura. A partir del alto gótico se enriquece la iconografía mariana con nuevos motivos, sobre todo, de carácter biográfico, es decir, representando aquellos episodios de la biografía mariana. Tales podemos considerar la anunciación (uno de los motivos marianos más frecuentes), la visitación, la *mater dolorosa*.

En el tardogótico aparece la *madonna* estilizada con la célebre curva en «S», forma que ya se había utilizado en las representaciones sacras de la Antigüedad para acentuar la estilización. Una variante iconográfica típica de Europa Oriental y Central en el Medievo, aunque presente también en el Occidente cristiano (en la catedral de Segovia, por ejemplo) es la llamada *strahlende Madonna* o madona radiante, de raíz apocalíptica, y que extrañamente se recoge en la tilma del indio Juan Diego en Guadalupe de Méjico. En la imaginería barroca, sobre todo, española, se representa este atributo en la llamada *ráfaga*. Entre el tardogótico y el protorrenacimiento aparece la *madonna* flanqueada o rodeada de santos y/o ángeles, representación que utiliza con frecuencia la escuela umbra del Perugino y el Pinturicchio. Y lo mismo puede decirse de la Virgen del Manto Protector (*Schutzmantelmadonna*), icono que traduce visualmente la plegaria *sub tuum praesidium*.

La iconografía «episódica»<sup>24</sup> manifiesta una cierta laicización del motivo mariano y se constituye en reto de representación para el pintor, que ensaya un verismo anacrónico o una composición ordenada a la profundidad de la perspectiva. La «anunciación» del Pinturicchio de la capilla Baglioni, en la umbra Spello, es un ejemplo de ello: la vestimenta, los decorados, el utillaje son de un detallismo realista exacerbado... referido al momento en el que pinta el artista, no al de la historia representada. En ese entorno actualizado se inserta, un tanto lejano de la devoción y ajeno a la historia, el episodio sacro representado. Dígase lo mismo del *Nacimiento de la Virgen* de Ghirlandaio de la capilla Tornabuoni de Santa Maria Novella. El entorno podría ser el del natalicio de un infante florentino de la época. Otro tanto puede decirse del cuadro *La visitación* de la misma capilla, donde los mirones florentinos que observan la ciudad dan un toque verista, si bien muy estilizado.

El tema más universal de la iconografía mariana es el episodio que funda la dignidad y el papel de María en lo que la teología llama la *historia de la salvación*: la Anunciación o Encarnación, representación que adopta un sinnúmero de variantes y motivos, en la que destaca siempre como constante la actitud de

<sup>24</sup> Así denominamos a las representaciones que recogen un episodio, supuesto o acreditado, de la biografía de María.



sorpresa, resignación, susto o confusión de la Virgen; con o sin lirio; en patio, pórtico, sala o *studiolo*; sentada, de pie o arrodillada; leyendo u orando; con gato y sin él; con huso o con libro; en tablas y retablos, jambas y nichos, en frontones y «rosarios»<sup>25</sup>; en bajo, medio y altorrelieve o en bulto redondo; en terracotas, tabla o lienzo... es el tema pictórico escultórico más desafiante a la creatividad del artista y por eso una de las representaciones más numerosas de la iconografía en general. No resulta exagerado decir que se podría hacer una historia de los estilos artísticos occidentales a través de este asunto mariano, que pasa por todas las estéticas desde que aparece en torno al siglo XI en la iconografía cristiana<sup>26</sup>. Esta omnipresencia del asunto iconográfico quizás derive del hecho de que fue este episodio biográfico el que, a partir del texto evangélico de san Lucas, aportó a la devoción y al culto marianos el primer ejemplo de la eucología mariana: el saludo angélico o Ave María.

Otro tipo de representación muy característico, determinado por ese proceso de humanización que experimenta el icono mariano a partir del bajo Medievo, es el de la *pietà* o *mater dolorosa*, cuyo arquetipo, que no prototipo, lo suministró Miguel Ángel, si bien el motivo<sup>27</sup> fue acuñado ya en el Medievo<sup>28</sup>. La leonesa Virgen del Camino, patrona del Reino de León, pertenece a este tipo iconográfico y data del siglo XV.

A partir del siglo XVI y gracias a la presencia y virulencia social que va adquiriendo la disputa inmaculista en el bando católico, aparece un nuevo tipo iconográfico mariano, el de la Inmaculada, consistente en una figura femenina en solitario, frecuentemente adornada con atributos místicos (los de la mujer que san Juan propuso en el *Apocalipsis*: la luna, el globo terráqueo, las nubes, la serpiente satánica, manto azul), en actitud orante con las manos juntas, iconografía que adoptaría después la aparición descrita por Bernadette Soubirous, la vidente de Lourdes, que se habría definido como «la Inmaculada Concepción».

Dos motivos secundariamente marianos son los iconogramas que la historia del arte y la mariología han llamado *déesis* (δέησις) y *scala salutis*, de

<sup>25</sup> En la iconografía alemana se representa en ocasiones a *Maria im Rosenkranz*, en el interior de una corona rosas. Famoso es el icono de Veit Stoss de la reformada, es decir, protestante Lorenz-Kirche de Nürnberg.

<sup>26</sup> Véase al respecto: RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. «La Anunciación». *Revista digital de iconografía medieval*, v. 6, n. 12 (2014), pp. 1-16.

<sup>27</sup> Tomamos el término *motivo* en el sentido que se le confiere en la *Motivgeschichte* alemana: 'elemento de un texto literario cuyo contenido se puede describir esquemáticamente'. Disponible en: <http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/glossary/motiv/>.

<sup>28</sup> La presencia estéticamente apabullante de la *Pietà* michelangeloesa ha borrado la visibilidad de muchas otras representaciones de este motivo mariano que, perteneciendo al ciclo del descendimiento, ocupa lugar primordial en las representaciones de la Semana Santa española.

gran contenido teológico y devocional y en los que María aparece con san Juan flanqueando a Cristo en actitud de súplica (*déesis*) o en unión de Cristo suplicando al Padre (*scala salutis*). Finalmente resta decir que a partir del Renacimiento, la iconografía mariana, excepto en la advocación «Inmaculada», pierde valor simbólico y misticismo, fundamentalmente el de madre de Dios mediadora, y se acentúa el valor que antaño, en las disputas cristológicas, se había expresado en la categoría *Christotokos*. Es decir, María se convierte en madre del Cristo hombre: la iconografía del nacimiento de Cristo es buen ejemplo de ello, pues se acentúa el contexto familiar o la maternidad de un ser humano que, siendo Dios, incorpora toda la fenomenología de la sociabilidad humana. El *Nacimiento* de Barocci del museo de El Prado, por ejemplo, prescinde de connotaciones teológicas y se centra en la relación madre-hijo en el contexto de la Sagrada Familia. En ocasiones, solo la presencia de los ángeles alude a la trascendencia del episodio representado. Bien es cierto que la iconografía del siglo XIX, en ocasiones rayando en el kitsch, vuelve a acentuar lo teológico y lo devocional.

Un caso particular de esta iconografía es la *imagería cíclica* de los retablos en iglesias y basílicas dedicados a una advocación mariana, que en el mundo católico son numerosas, sobre todo las de la Anunciación y la Asunción. Frecuentemente estos retablos presentan ciclos de episodios biográficos marianos, desde el nacimiento a la coronación pasando por el *Stabat Mater*. El retablo de la basílica de Nuestra Señora de la Fuencisla de Segovia, o el de la basílica de Santa María de Alarcón, en la provincia de Cuenca, son buenos ejemplos de ello. En este último, en cada «encasamento» o nicho resultante de la intersección de pisos y calles, el artista, Esteban Jamete de Orleans, ha situado, empezando cronológicamente por los pisos inferiores del retablo, los episodios biográficos de María, reservando el centro para la advocación titular: la Asunción. Otras iconografías marianas cíclicas muy destacadas son las de los retablos de la catedral de Toledo, la parroquial de Algete o Colmenar<sup>29</sup>.

Una particularidad de la iconografía escultórica es la representación denominada *virgen negra*, de la que algún estudioso (Ean Begg) ha localizado más de cuatrocientos cincuenta, iconos, algunos de ellos tan destacados como el de Loreto, Nuestra Señora de la Vega de Salamanca, Nuestra Señora de Atocha de Madrid, la Virgen de Montserrat en Barcelona, Czestochowa en Polonia, Rocamadour en Francia o Guadalupe en Méjico<sup>30</sup>. Todos ellos son «vírgenes negras». Para su interpretación remitimos a la obra citada.

<sup>29</sup> Descripciones detalladas de los retablos españoles se encuentran en: VV. AA. *María en los pueblos de España: fe, historia, antropología, devoción, arte*. Madrid: Encuentro, 1992.

<sup>30</sup> BEGG, Ean. *Las vírgenes negras*. Barcelona: Martínez Roca, 1987.

No podemos concluir este recorrido por la iconografía mariana sin mencionar al menos un tipo de imagen muy característica de la tradición hispana (aunque también se da en Alemania o Austria, por influencia española): la «virgen de vestir», a la que corresponde gran parte de la escultura devocional local. Los abusos cometidos en aras de la funcionalidad como soporte de la vestimenta hicieron de la imagen una farsa iconográfica donde solo se representaban la cabeza y los pies. En muchas ocasiones se ha forzado el icono original para poder vestirlo. A la Virgen de Cortes de Alcaraz, por ejemplo, talla románica en madera, se le cortaron los brazos al Niño para adaptarla al vestido. Huelga decir que no es este el caso de la virgen palmera, moldeada en bulto redondo. En este caso iconográfico, los vestidos incorporan con frecuencia muchos de los atributos devocionales o teológicos de María: la corona, la luna, la ráfaga, etc.

A esta iconografía de advocaciones devocionales y lugareñas le corresponde una manifestación cultural de menor calado: la que se expresa en tono menor a través de las artes decorativas, tales como la orfebrería y joyería (coronas, ráfagas<sup>31</sup> y rostrillos), los bordados y tejidos suntuosos (mantos, túnicas, capas), entornos y soportes contenedores (carroza, baldaquinos, hornacinas, andas y tronos, etc.) y exvotos. En ocasiones, estos iconos atesoran un riquísimo guardarropa compuesto por ricos ternos (manto, falda y corpiño). Es dudoso que estos aditamentos añadan valor estético a la iconografía, entre otras razones porque limitan la expresividad del icono. Especial efecto desfigurador tiene el llamado *rostrillo*. Solo en el caso de las «vírgenes de vestir», esta decoración puede suponer una mayor expresividad. Y no queremos decir que las grandes advocaciones no reciban esas manifestaciones de veneración, sino que son las advocaciones locales aquellas en las que adquieren una mayor significación. Nadie concibe imaginarse a la Virgen de Lourdes vestida de manto textil; sí, sin embargo, la leonesa Virgen del Camino, que admite perfectamente el vestido. Cierto es, sin embargo, que, en ocasiones, la imagen sin vestir resulta estéticamente más expresiva y fomentadora del fervor religioso.

La iconografía mariana de las devociones locales pertenece en su mayoría al tipo *theotokos*, es decir, la madre con el niño en brazos, más o menos integrado en el conjunto, de antigüedad variable y de calidad no siempre destacable.

Muchas de las imágenes tienen la categoría de «coronadas», distinción concedida por las diversas instancias eclesíásticas a tallas de antigüedad (más de cincuenta años) y con una devoción acreditada. La coronación de las imágenes marianas fue una institución establecida en el siglo XVII a partir de la

---

<sup>31</sup> La ráfaga recoge uno de los datos básicos de la mujer apocalíptica: los rayos solares.

costumbre introducida por los predicadores de las misiones populares de la orden de los capuchinos, quienes al final de las mismas recogían joyas para labrar una corona para la Virgen<sup>32</sup>.

#### 4.3. «Corpus» eucológico mariano

Un culto es inconcebible sin un repertorio de fórmulas textuales, de diversa formalización (prosfónesis<sup>33</sup>, ectaria, letanía, antífona, himno, etc.), con las que expresar los sentimientos de súplica, de fervor, de agradecimiento, de arrepentimiento que inspiran el comportamiento del creyente. Así surge una literatura o conjunto de textos que, marcados por su carácter mnemotécnico (anáforas, concisión de fórmulas, programación cíclica de las fórmulas, etc.), pueden considerarse creación colectiva y que la antropología religiosa designa como *eucología*. El *corpus* eucológico resultante de esa devoción mariana puede tener un doble origen o un doble destino: el que se orienta a una advocación teológica o universal (la madre dolorosa) o la que se dirige como destinatario a una advocación local.

##### 4.3.1. Eucologio mariano universal

Los inicios de la eucología mariana, es decir, el acervo de oraciones y plegarias dirigidas a María de Nazaret, se remontan a los primeros siglos del Cristianismo y su *thesaurus* es quizás más numeroso o, al menos, más popular que el referido a la persona de Cristo: himnos marianos, antífonas, plegarias para el canto o el recitado surgieron paulatinamente como creaciones colectivas o individuales que pronto se hicieron patrimonio general del pueblo cristiano y tuvieron su sitio en las celebraciones litúrgicas: *Ave María*, *Magnificat*, *Sub tuum praesidium*, *Ave maris stella*, *Alma Redemptoris mater*, *Regina coeli*, *Salve Regina* y muchos otros son textos oracionales que en seguida saltaron del simple recitado al canto colectivo y a la composición musical.

El primero de ellos, el *Ave María*, tomado de dos pasajes evangélicos (*Lucas*, 1, 28 y 4), adquirió pronto la categoría de plegaria oficial mariana y un gran predicamento entre los fieles, al que sin duda contribuyó la creatividad musical, en especial, el canto. Consta de tres partes: el saludo angélico

<sup>32</sup> La primera virgen coronada fue la *Madonna de la Febbre*, de San Pedro del Vaticano, atribuida recientemente a Miguel Ángel.

<sup>33</sup> Es aquella fórmula eucológica en la que el oficiante hace una apelación a la oración (tipo «oremos, hermanos»), seguida de una apelación a la divinidad y de la correspondiente súplica.

(«Dios te salve, llena eres de gracia»), el saludo de Isabel en la «Visitación» («bendita tú entre todas las mujeres») y la respuesta antifónica del *Santa María*<sup>34</sup>. Ambas saluciones estaban ya ensambladas hacia el siglo V, y posteriormente la piedad occidental añadió la plegaria «Santa María». El dominico florentino Savonarola, cuando todavía no se había convertido en terrible agitador social, glosaba esta bellísima oración y aducía por qué la Iglesia había añadido al saludo angélico el nombre de *María*<sup>35</sup>:

Ma la Chiesa gli ha posto il nome proprio, cioè Maria, humiliandosi allei et confessando che epsa ha bisogno del suo adiutorio, perché Maria uuol dire Madonna o uero illuminata et illuminatrice, o uero stella del mare, secondo che dice sancto Hieronymo. Onde la Chiesa humilmente confessa che l'ha bisogno della sua sancta mano quando la dice Aue Maria, quasi dicessi: «Tu sia sempre salua, madonna mia, et illuminatrice, et stella, et porto dellemiatribulatione».

El éxito de esta plegaria provocó el recelo de los cristianos reformados (por ejemplo, el del teólogo germano-suizo Johannes Ecolampadio), al observar que desplazaba el texto de la plegaria evangélica, el *Padrenuestro*. Huelga insistir en la difusión que esta fórmula eucológica tuvo y tiene en la más extendida forma de la veneración mariana: el rosario. Este rito de recitado cíclico (misterios gozosos, dolorosos, gloriosos, etc.), si bien no se ha comprobado que fuera instituido directamente por el fundador de la orden dominicana, sí fue propagado por esta, aunque a lo largo de la historia experimentó algunas variaciones.

Por su parte, el *Magnificat*, el canto de alabanza divina que en el *Evangelio de Lucas* entona María tras ser saludada por su prima Isabel, fue pronto adoptado como plegaria eclesial e incorporado a la liturgia de las horas. Muchos compositores (Morales, Victoria, Kuhnau, Monteverdi, Schubert) lo pusieron en tonos musicales, si bien J. S. Bach, luterano, fue el que hizo del texto uno de los oratorios «de culto» de la Iglesia Reformada. Hoy en día, sirve de texto musical para la celebración «social» de la Navidad en el Luteranismo.

Muy extendido en la Iglesia Griega fue y es el *himno akáthintos* (himno para cantar de pie) dedicado a la *theotokos*, que surge en el siglo VI como acción de gracias por la protección del pueblo cristiano frente al asedio de la ciudad de Constantinopla por hordas enemigas (ávaros), que, de gran formato, constituye una especie de letanía ortodoxa y que últimamente ha penetrado en las celebraciones de la Iglesia Occidental. Se trata de una plegaria muy

<sup>34</sup> Nos atenemos al concepto de *antífona* que implica su etimología: 'voz que responde'.

<sup>35</sup> SAVANAROLA, Girolamo. «Esposizione sopra l'orazione della Vergine Text». En: *Marian Library Studies*, v. 10, artículo 7 (1978), pp. 81-105. Disponible en: [https://ecommons.udayton.edu/ml\\_studies/vol10/iss1/7](https://ecommons.udayton.edu/ml_studies/vol10/iss1/7).

estructurada, con veinticuatro estrofas de doce versos cada una, plena de conceptos teológicos que se unen a la súplica fervorosa de protección. Está dividida en dos partes: una que celebra los episodios biográficos y una segunda que confiesa los dogmas marianos. Las estrofas muestran una simetría muy elaborada y todas comienzan por la anáfora invocativa *salve/ave*, precedida de un párrafo narrativo (cuyas primeras letras formarán un acróstico) y se rematan antifónicamente con un estribillo. Se atribuye a Romanos Melodos, uno de los reformadores de la eucología bizantina, y es una de las expresiones literarias del fervor mariano más elaborada, alcanzando una belleza poética sin parangón. El acúmulo metafórico y de figuras de pensamiento y de dicción (quiasmos, paradojas, etc.) es extraordinario y demuestra una devoción y entusiasmo marianos como pocas veces ha hallado expresión: «nutriz del pastor y cordero», «regazo de Dios», «trono del Rey», «abismo insondable», «puente del cielo», «incienso de grata plegaria», «mesa repleta», «ramaje frondoso», etc. Redescubierta bajo Juan Pablo II para la Iglesia Occidental, se recita cada vez con mayor frecuencia y admiración en los ritos latinos. A título de ejemplo, mostramos algunos *kodakia* de los veinticuatro de los que consta:

<p>Un Arcángel excelso fue enviado del cielo a decir «Dios te salve» a María. Contemplándote, oh Dios, hecho hombre por virtud de su angélico anuncio, extasiado quedó ante la Virgen, y así le cantaba:</p> <p>Salve, por ti resplandece la dicha; Salve, por ti se eclipsa la pena. Salve, levantas a Adán el caído; Salve, rescatas el llanto de Eva. Salve, oh cima encumbrada a la mente del hombre; Salve, abismo insondable a los ojos del ángel. Salve, tú eres de veras el trono del Rey; Salve, tú llevas en ti al que todo sostiene. Salve, lucero que el sol nos anuncia; Salve, regazo del Dios que se encarna. Salve, por ti la creación se renueva; Salve, por ti el Creador nace niño.</p> <p>Salve, ¡Virgen y esposa!</p>	<p>Deseaba la Virgen comprender el misterio y al heraldo divino preguntaba: «¿Podrá dar a luz criatura una Virgen? Responde, te ruego». Reverente, Gabriel contestaba y así le cantaba:</p> <p>Salve, tú, guía al eterno consejo; Salve, tú, prenda de arcano misterio. Salve, milagro primero de Cristo; Salve, compendio de todos sus dogmas. Salve, celeste escalera que Dios ha bajado; Salve, oh puente que llevas los hombres al cielo. Salve, de angélicos coros solemne portento; Salve, de turba infernal lastimero flagelo. Salve, inefable, la Luz alumbraste; Salve, a ninguno dijiste el secreto. Salve, del docto rebasas la ciencia; Salve, del fiel iluminas la mente.</p> <p>Salve, ¡Virgen y esposa!</p>
<p>Con el niño en su seno, Presurosa, María a su prima Isabel visitaba. El pequeño en el seno materno exultó al oír el saludo, y con saltos, cual cantos de gozo, a la Madre aclamaba:</p>	<p>Los pastores oyeron los angélicos coros que al Señor hecho hombre cantaban. Para ver al Pastor van corriendo; un Cordero inocente contemplan que del pecho materno se nutre, y a la Virgen le cantan:</p>

<p>Salve, oh tallo del verde Retoño;          Salve, oh rama del fruto incorrupto.          Salve, al pío Arador tú cultivas;          Salve, tú plantas quien planta la vida.          Salve, oh campo fecundo de gracias copiosas;          Salve, oh mesa repleta de dones divinos.          Salve, un Prado germinas de toda delicia;          Salve, al alma preparas Asilo seguro.          Salve, incienso de grata plegaria;          Salve, ofrenda que el mundo concilia.          Salve, clemencia de Dios para el hombre;          Salve, del hombre con Dios confianza.</p> <p>Salve, ¡Virgen y esposa!</p>	<p>Salve, Nutriz del Pastor y Cordero;          Salve, aprisco de fieles rebaños.          Salve, barrera a las fieras hostiles;          Salve, ingreso que da al Paraíso.          Salve, por ti con la tierra exultan los cielos;          Salve, por ti con los cielos se alegra la tierra.          Salve, de Apóstoles boca que nunca enmudece;          Salve, de Mártires fuerza que nadie somete.          Salve, de fe inconcuso cimiento;          Salve, fulgente estandarte de gracia.          Salve, por ti es despojado el averno;          Salve, por ti revestimos la gloria.</p> <p>Salve, ¡Virgen y esposa!</p>
--	---

Otra plegaria bizantina de alto coturno literario, plegaria mayor de la Iglesia Griega, es la *Paráklisis*, que se utiliza en agosto con ocasión de la festividad de la *koimesis* o ascunción. Dividida en odas que a su vez alternan troparios, irmos y coros, constituye todo un «oficio divino» a la Virgen.

Muchas otras plegarias universales destacan tanto por su raigambre poética como por su sólida fundamentación teológica. El *Ave maris stella* es un himno de alabanza y súplica perteneciente a la liturgia de las horas de la Iglesia Latina, presente ya en el siglo IX y atribuible a Pablo Diácono, monje lombardo de Montecasino, que canta la categoría de madre nutricia de Dios (*Dei Mater alma*) y su virginidad (*semper Virgo*), amén de dedicarle bellos calificativos como «feliz puerta del cielo» o «estrella del mar» que ya en parte eran de curso legal. La versión de Lope de Vega, gran pecador arrepentido, no desmerece en nada la calidad que Pablo Diácono le había dado. Otra plegaria, quizás la más antigua fórmula eucológica mariana, el *Sub tuum praesidium*, data del siglo III (según *Catholic.net*) y su soporte lingüístico original tiene versión griega. En el siglo IV aparece la versión latina de esta plegaria y es muy conocida su melodización gregoriana (¿siglo VI?) registrada en el *liber usualis*. Siendo una súplica de protección, destaca la designación de *theotokos* como afirmación del dogma niceno<sup>36</sup>.

Una de las antífonas marianas más expresivas y bellas, integrada en el rezo de horas, es el *Alma redemptoris Mater* que formula la bella paradoja de la ma-

<sup>36</sup> Los dos concilios de Constantinopla (381) y Éfeso (431) fueron los que fijaron la doctrina de María como Madre de Dios. En el de Constantinopla se proclamó el «símbolo de la fe» y en el de Éfeso, ciudad que albergaba el célebre templo de Artemisa, se destacó el protagonismo doctrinal de la personalidad de María.

ternidad divina de María que engendra al que la engendró, así como su categoría virginal antes y después de su maternidad. Formulaciones poéticas de la personalidad de María son las expresiones metafóricas de «puerta del cielo» y «estrella del mar». Se atribuye a un monje alemán del monasterio de la isla lacustre de Reichenau, Hermann *el Cojo*. Su composición data del siglo XI.

La antífona *Regina coeli laetare*, proveniente quizá de la pluma de san Gregorio Magno, padre de la Iglesia y del canto gregoriano, conecta el episodio nuclear del Cristianismo, la resurrección, con la figura de María. Ocupa el lugar del *Angelus* durante el tiempo de Pascua.

Del siglo XII data el *Ave Regina Coelorum*, una bellísima antífona mariana que asigna a María la condición de señora de los ángeles y varía la metáfora «puerta», que en esta ocasión no sirve tanto para que el fiel entre al cielo, cuanto para que por ella llegue la luz al mundo. La plegaria acaba con una solicitud de fuerza frente a los enemigos de María, lo que puede aludir al contexto de la disputa inmaculista que ya había adquirido vigor. La versión gregoriana es quizás una de las más bellas piezas del antifonario mariano.

Compartiendo uso litúrgico y devocional con el *Ave María* destaca el *Salve Regina*, atribuida a varios autores, desde el compostelano Pedro de Mezonzo al cisterciense Bernardo de Claraval, y que pronto fue incorporada a la liturgia de las horas por Gregorio IX. De longitud variable según las versiones<sup>37</sup>, era la plegaria que remataba la jornada religiosa en monasterios y conventos. Finalmente, el himno *O sanctissima* es una oración ejemplo de composición que, siendo de mano individual, se convierte en patrimonio común. Nacida en el siglo XVIII, al parecer en Londres, se adaptó a una melodía supuestamente siciliana que se canta como «carol» navideño de texto alemán: *Oh, du fröhliche!* Cuatro cuartetos se rematan con una súplica de carácter catafórico: *ora, ora pro nobis*.

Un canto antifonal es también el bellísimo *Salve mater misericordiae*, datado en el siglo XI. Otros himnos y antífonas marianos destacados en la piedad cristiana, aunque de menor difusión, son el *Tota pulchra es, Maria* (siglo IV), de inspiración bíblica (*Cantar de los Cantares* y *Libro de Judith*); el *Assumpta est Maria in coelum*, antífona de las vísperas de la fiesta de la Asunción, y el *Stabat Mater*, creación del poeta franciscano Jacopone de Todi (siglo XIII), que medita sobre los dolores de María al pie de la cruz. Goethe, luterano de no muy estricta observancia, la incorporó a su tragedia *Fausto*. Para sus procesiones y rogativas (la cultura alemana las ha caracterizado como

<sup>37</sup> Véase: *Enciclopedia católica*. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20080510152728/> y <http://www. Enciclopedia catolica.com/s/salveregina.htm>.



*Bittprozessionen* y *Flurprozessionen*), se introdujeron desde el 800 y, divididas en mayores y menores, subsisten como formas de culto menor. Las letanías lauretanas son un ejemplo de ello.

Finalmente, cabe mencionar que cada país cristiano tiene su literatura eucológica circunscrita mayormente al ámbito lingüístico en el que surge y dedicada a la virgen o advocación que le da identidad nacional (el Pilar en España, Lourdes en Francia, Loreto en Italia). El *Ave María* de Lourdes<sup>38</sup>, a pesar de su difusión, casi universal<sup>39</sup>, nació como himno de peregrinación a la cueva pirenaica, compuesto por el cura Jean Gagnet (1834-1914) sobre una melodía tradicional de la región de la Bigorre. Por su parte, la plegaria *Bendita sea tu pureza*, proveniente de un vate hispalense del siglo XVII, reviste un uso limitado al ámbito hispano.

Huelga abundar en que fueron muchedumbre los compositores que pusieron en música muchas de estas plegarias: Palestrina, Orlando, Bach, Rossini, Verdi, Schubert, Dvorak, etc. contribuyeron a crear un gran repertorio musical mariano que hicieron de María una protagonista de todos los estilos y épocas musicales. Solo bastaría recordar que la *Misa de la coronación* del joven Mozart estaba dedicada a la coronación de la imagen mariana de Maria Plain en Salzburgo, para dejar testimonio de la fecundidad musical del motivo mariano.

#### 4.3.2. Los eucologios marianos locales

Frente a este eucologio mariano de dimensión universal o de cuño litúrgico se sitúan numerosas fórmulas eucológicas de alcance y uso más restringido dedicadas a advocaciones comarcales o locales que tienen su fuente de inspiración en las que aquí hemos presentado, pero su origen, en una advocación y devoción locales. Si el *Salve Regina* es una plegaria de difusión internacional y sancionada litúrgicamente, no lo es, por ejemplo, el bellísimo canto *Miradla* con el que el pueblo, creyente o no, recibe a la Virgen de las Nieves en la plaza de la ciudad de Aspe, Alicante. En efecto, junto a la himno-

<sup>38</sup> Cantado sobre todo en «la procesión de las antorchas», establecida por el capuchino P. Marie-Antoine, uno de los textos de Gagnet reza como sigue: «Ô Vierge Marie / Le peuple chrétien / À Lourdes vous prie / Chez vous il revient. / Ave, ave, ave Maria. / Le fond de la roche / S'éclaire à l'instant / La Dame s'approche / Fait signe à l'enfant».

<sup>39</sup> Son numerosas las romerías y celebraciones populares en honor a la Virgen que expresan su plegaria con el *Ave María* de Lourdes. A las notas de este himno mariano de Lourdes ha procesionado recientemente en varias ocasiones el icono *Salus populi romani* por la plaza de San Pedro en Roma. Y en Loreto, la procesión de la Natividad de Nuestra Señora entona también este himno francés.

graffa universal existe un riquísimo eucologio compuesto *ad hoc* y dedicado a cada una de las advocaciones marianas de carácter local. Con mayor o menor inspiración, por encargo o por entusiasmo, se han naturalizado en la expresión religiosa local unas plegarias que representan y coronan las «pompas» festivas de la correspondiente advocación y que sirven tanto de loa como de plegaria religiosa. En este estrato devocional, la creatividad eucológica utiliza en ocasiones señas de identidad profana que sirven, a través del canto, de elemento de cohesión a los miembros del colectivo o grupo al que une la pertenencia a una localidad. En esos himnos-plegaria, las alusiones a la identidad local, a la historia, al entorno natural o a la actividad laboral se integran en la súplica de protección. Raras son las plegarias de las advocaciones locales en las que no se aluda a las peculiaridades topográficas o étnicas del lugar. Se trata de una literatura popular, apoyada en la mnemotécnica, en una metafórica inmediata (torre, guía, estrella, etc.) que habla directamente al sentimiento colectivo. El *Virolai*, himno a la Moreneta de Montserrat, compuesto por el escritor catalán Jacinto Verdaguer, o el de la Virgen del Pilar, de Francisco Jardiel, de 1908, son buen ejemplo de ello.

Mientras el himno a la Virgen de Algezares (Murcia) loa la fecundidad floral de la vega murciana, uno de los himnos de la Candelaria de Tenerife alude a las asechanzas que los elementos naturales presentan para el isleño. El carácter popular es la marca distintiva de la eucología local, rozando siempre los bordes de la ingenuidad más iletrada que, sin embargo, manifiestan una honda religiosidad. Tal, por ejemplo, los dísticos de una plegaria a la Virgen del Saliente (Almería):

3. Madre mía, el santuario ya te lo dejas aquí.  
Y te vienes con nosotros... ¡qué más podemos pedir!
4. Ya va bajando la cuesta con una gran devoción.  
Nuestra Madre del Saliente nos echa su bendición.

#### 4.4. *La «oicología» mariana: tipología dual del santuario, montaña y llano*

Más de un antropólogo ha hecho depender la configuración de la religión de la superación de los miedos existenciales, entre ellos, el miedo a la muerte. Aunque la afirmación peque de simple, encierra un contenido veritativo nuclear. Peter Sloterdijk, pensador no muy propenso al fenómeno sobrenatural, ha afirmado que la religión «no es primariamente el opio del pueblo, sino el recuerdo de que hay más vida en nosotros de lo que efectivamente se vive en la vida»<sup>40</sup>. Y cierto es que muchas de sus manifestaciones responden al deseo de trascender lo contingente, la vida, para conjurar situaciones de peligro para

<sup>40</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Alfaguara, 1991, p. 412.

las que se implora remedio a una instancia trascendente. «Nuestra ayuda viene de lo alto» reza el *Salmo 121*. Esa esperanza de ayuda y protección de lo alto se comprueba, indiciariamente al menos, no solo en los textos eucológicos<sup>41</sup> y en la iconografía, sino también en la construcción sacra y en las procesiones rituales<sup>42</sup>. De hecho muchos templos se han concebido y utilizado como protección, refugio y defensa<sup>43</sup>. Un mariólogo italiano, Enzo Caffarelli, apunta con referencia a los santuarios marianos<sup>44</sup>:

Il numero delle chiese dedicate a Maria nel mondo è poi incalcolabile, a partire dalla prima che si ritiene sia quella di Filippi, risalente al tempo degli apostoli. Così come le apparizioni [...] che hanno dato origine alla nascita dei santuari: legati alla protezione dai nemici, a carestie, naufragi, terremoto, epidemia, alla necessità di conversione di città e di nazioni, ma anche a situazioni di natura privata o familiare.

Teniendo en cuenta que la veneración mariana surgió en una época en la que los cristianos vivían en el sobresalto de la continua persecución y en el enfrentamiento de culturas religiosas que siguió a lo largo de los siglos (en los que la cristiandad se vio situada frente a los bárbaros o frente al Islam, al mongol o al turco), es lógico que surgieran construcciones con dedicación mariana que sirvieran de punto de referencia y que acogieran tanto la plegaria de protección como la representación iconográfica y el exvoto y la ofrenda. En todo caso, en el Cristianismo, ya desde la primera época de la arquitectura sacra, la figura de María, derivando de su maternidad espiritual, ha inspirado y provocado la conquista de ese espacio-albergue que es el templo, el santuario. El santuario es causa y efecto tanto de la iconografía derivada como de la eucología, en el que se acogen y del que en parte dependen.

Como afirma Caffarelli, son numerosísimos los santuarios marianos que surgen por toda la faz de la tierra. Una página monográfica de carácter informático, muy incompleta<sup>45</sup>, registra varios centenares de santuarios marianos (no iglesias con advocación mariana) dispersos por todo el mundo. Incluso en territorios donde la religión católica padece una cierta clandestinidad, la titulación mariana está presente en los pocos templos existentes. La catedral católica de Pekín está dedicada a la Inmaculada y, en las cercanías de Argel,

<sup>41</sup> Esta hipótesis de la antropología queda confirmada por el hecho de que una de las primeras oraciones marianas, el *sub tuum praesidium*, incluye textualmente esa referencia a conceptos tales como ‘protección’, ‘necesidad’, etc., que suponen una cierta situación de angustia.

<sup>42</sup> Así lo ha descrito, por ejemplo: MOBIUS, Friedrich. *Wohnung, Tempel, Gotteshaus: Beobachtungen Zur Anthropologie Religiösen Verhaltens*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2008.

<sup>43</sup> Tales, por ejemplo, las iglesias de la ribera mediterránea francesa: Les Saintes-Maries-de-la-Mer.

<sup>44</sup> CAFFARELLI, Ezio. *Onomástica mariana*. Roma: SER, 2015, p. 9.

<sup>45</sup> Disponible en: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\\_de\\_sanctuaires\\_mariaux](https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_sanctuaires_mariaux).

un santuario católico que se yergue sobre el Mediterráneo está titulado *Nuestra Señora de África*.

Sería pretencioso intentar un análisis de la configuración mariana de la arquitectura, ya que específicamente en cuanto tal no existe. El templo mariano responde a los patrones generales del templo cristiano, que solo en contadas ocasiones ha especificado en la estructura arquitectónica conceptos teológicos o cosmovisivos: el rosetón románico, el *Westwerk* de la arquitectura gótica, o la disposición interior de la iglesia jesuítica. Obviamente, resulta difícil la traducción de conceptos mariológicos en formas arquitectónicas. Sin embargo, sí existen caracterizaciones externas del santuario mariano, entre las que cabe destacar la de su localización orográfica, que puede tener una virtualidad interpretativa: el monte, el llano o la ribera son variantes de emplazamiento del santuario mariano que implican una semántica propia. La localización ribereña o litoral (la Virgen del Pilar en Zaragoza, Santa María de Huerta en Soria, Santa María del Paular en Madrid, Santa María de Poblet en Tarragona<sup>46</sup>, la Virgen del Río en Tarazona, la Virgen de la Candelaria en Tenerife, Notre-Dame en París, die schmerzhaftes Muttergottes de Telgte en Westfalia, María Saal en Carintia, Madonna del Rio en Casalfiumanese [Emilia-Romagna], Madonna de Bonaria en Cagliari) o «montañera» (Hellín, Aspe, Chinchilla, Ayna, Maria Plain —Austria—, Loreto, La Fourvière/Lyon, Marsella) son datos fenomenológicos de la oicología mariana. Son centenares los santuarios dedicados a la Virgen que, situados en cimas, expresan de manera implícita una simbología oro-topográfica: la de la protección que inconscientemente la humanidad ha asimilado con la altura, en la que consecuentemente ha edificado sus acrópolis, sus castillos y sus santuarios. *Von Himmel hoch komme ich*, ‘de lo alto del cielo vengo’, hacía decir a Cristo un coral navideño compuesto por Martin Lutero. En efecto, al sentido de defensa (activa y pasiva) que tiene el templo parece responder en parte la localización en alto de muchos de los santuarios marianos. La madre de todas las iglesias marianas es santa Maria Maggiore, que acogió la imagen de *salus populi romani* y que protege desde el monte Esquilino la ciudad eterna. Loreto se asienta en una meseta que domina el valle del Musone. La basílica mariana de Bolonia es la *madonna de san Lucca*, situada en el Colle della Guardia que domina la ciudad romana. Lyon, importante centro del catolicismo francés, tiene en la montaña de Fourvière, con el santuario mariano del mismo nombre, un foco de referencia y de identidad comarcal. En las proximidades de Salzburgo, el santuario mariano Maria Plain<sup>47</sup> es punto de referencia visual para el que transita desde o a la ciudad del Salzach. En Colombia, un santuario mariano, el

<sup>46</sup> Los monasterios cistercienses se situaban con frecuencia junto a una corriente fluvial.

<sup>47</sup> Durante mucho tiempo se consideró que Mozart habría compuesto su *Krönungsmesse* para la fiesta de la coronación de la imagen mariana de este santuario.

Montserrat, se yergue a casi mil metros de altura sobre la ciudad de Bogotá. En España, la basílica murciana de Algezares, que alberga la imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta, domina toda la vega de Murcia desde la sierra de la Cresta del Gallo. En Hellín, la patrona del lugar, Nuestra Señora del Rosario, se alberga en el Cerro del Castillo y desde allí se traslada su imagen a la iglesia de la Asunción, donde permanece unos días en mayo. En Biar, Alicante, la ermita de Nuestra Señora de Gracia se eleva sobre la población, que se asienta en las estribaciones de la Sierra de Mariola. Y en Ayna, la Virgen de lo Alto se yergue sobre el cauce del río Mundo.

En este contexto cabe destacar que el santuario hispano de raigambre local, excepto los grandes títulos como la Almudena o Guadalupe, está lejos de la suntuosidad, por ejemplo, de los santuarios italianos, donde el travertino y el mármol, con cúpulas de estilo brunelleschiano y esbeltos campaniles, son corrientes. En España son frecuentes los santuarios construidos a base de hileras de ladrillo con *ripieno* y con sillares angulares, lo que les da un aspecto rústico. Son muy frecuentes las espadañas en sustitución de las torres (Albox, Virgen de la Cabeza, por ejemplo).

En esa percepción subconsciente de protección, el *santuario-acrópolis* funge como polo dialéctico del templo comunitario que, llámese sede, catedral, iglesia matriz, iglesia arciprestal o basílica, normalmente se sitúa en el centro de la aglomeración, en el llano. Esa localización del santuario, con su dialéctica orográfica (altura/llano, alto/bajo), transcribe la oposición «inmanencia/trascendencia» y simboliza el arquetipo mental, múltiplemente expresado, que identifica la altura con lo trascendente y que ya estaba presente en la oración evangélica: *qui es in coelis*. En esa dialéctica, María, la persona humana más próxima a la divinidad, descendería de la montaña a la humanidad del valle que la recibe con un sentido de protección.

#### 4.5. *La «pompa» mariana: la «bajada» en el contexto de la procesión, la romería y la peregrinación (contrastes)*

Toda religión tiene un conjunto de ritos y actuaciones culturales de movilidad en los que interactúan hierofantes, sacerdotes y creyentes: procesiones y desfiles litaniados, actos en los que se realizan gestos y movimientos simbólicos; ropajes y aparatos emblemáticos<sup>48</sup>, en definitiva, una liturgia ('servicio colectivo') simbólica que constituye lo que podemos llamar un *sistema pompoló-*

<sup>48</sup> En la procesión de las Panateneas, por ejemplo, una nao que tenía como vela un peplo era portada hasta el templo de la diosa en Atenas. Quizás el «diálogo» palmero entre la nave y el castillo tenga su paralelismo (o algo más) en este rito antiguo.

*gico*. *Pompa* es un término que el diccionario español define como «acompañamiento suntuoso, numeroso y de gran aparato, que se hace en una función, ya sea de regocijo o fúnebre»<sup>49</sup>. Y el *DRAE* define *romería* como «viaje o peregrinación, especialmente la que se hace por devoción a un santuario». En casi todas las religiones se da como punto nuclear esa forma de expresión cultural. Ya en la Antigüedad, procesión, rito, sacrificio, juego, danza y oración iban perfectamente integrados en el culto a las divinidades. De hecho, la procesión formó parte de los rituales litúrgicos asociados, por ejemplo, a la celebración de los misterios mayores eleusinos<sup>50</sup> o a las fiestas de las Panateneas. Así, en la peregrinación de Atenas a Eleusis se lanzaban gritos mientras se agitaban ramas y se cantaba el peán, canto-plegaria, en honor de la diosa Deméter y se procesionaba a pie y a caballo hasta la *cella* de la diosa en Eleusis. Debido al grito que se lanzaba durante la procesión, el *Iaccho*, se ha interpretado esta procesión como una derivación del culto a Baco<sup>51</sup>, y de sobra es conocida la ritualidad de las procesiones báquicas que incluían recitados, gesticulaciones, canto y danza. Y el pasaje del libro de *Samuel* en el que David baila ante el Arca de la Alianza puede añadirse como testimonio de ese carácter ritual de la danza. En efecto, la danza tenía especial significación, pues suponía la disciplina de lo corporal ante lo sagrado, tal y como una antropóloga ha descrito<sup>52</sup>:

El arte de la danza consiste en mover el cuerpo dominando y guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o la acción que los movimientos desatan.

Por lo demás, de siempre las festividades religiosas atrajeron la asistencia no solo de propios, sino también de extraños: en las Panateneas, por ejemplo, participaban metecos o extranjeros, lo que configuraba un rito de pere-

<sup>49</sup> El *Garzanti* italiano define el término homónimo en el mismo sentido que el *DRAE*: '1) aparato solenne e fastoso, in occasione di cerimonie, feste e simili; 2) cerimonia di carattere religioso; processione'. Y el *Larousse* francés hace *pompe* sinónimo de *magnifique* aplicado a un espectáculo.

<sup>50</sup> Se trataba de celebraciones lustrales en el mes de septiembre que incluían la procesión desde Atenas a Eleusis, donde se hallaba un templo dedicado a la diosa Deméter. Durante nueve días tenían lugar diversos actos de iniciación que finalizaban con la vuelta de los participantes a Eleusis.

<sup>51</sup> NILSSON, Martin P. «The Religion of Eleusys». En: *Greek Popular Religion*. New York: Columbian University, 1940, p. 47. Así describe este estudioso el rito eleusino: «Iacchos is a personification of the Iacchicry heard in the great procession which went from Athens to Eleusis in order to celebrate the Mysteries. The gay revels, theme rryeries, and the light of the torches in this procession were reminiscent of the festivals of Dionysus, and the name of Iacchos suggested these condname of thi sgod, Bacchos».

<sup>52</sup> RABAGO, Ada. «Antropología de la danza». En: VV. AA. *Naturaleza y cultura en América Latina: escenarios para un modelo de desarrollo no civilizatorio: memorias del XVIII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana, 2012, p. 476.

grinación y romería complejo y abigarrado al tiempo que integrador en un comportamiento colectivo.

Dados estos supuestos, resulta obvio que el culto y la devoción marianos hayan tenido también su sistema pompológico ('de movilidad ritual'). Las procesiones y romerías «de» o «a» las imágenes y santuarios marianos constituyen la manifestación colectiva cumbre de la veneración popular a María. En este contexto antropológico de movilidad ritual y celebración sacro-profana se incardinan precisamente las llamadas *bajadas* o *traslados*, que responden a la dialéctica polar montaña/llano y se basan en la situación en altura de un santuario mariano. El esfuerzo físico que supone el desplazamiento cuesta arriba posibilita una expresión procesional penitencial de la veneración mariana. Es una variante de la «pompa» mariana que simboliza la protección de lo alto y la incardinación de lo sacro (montaña) y lo trascendente en la historia y la sociedad humanas (llano-valle). De ahí que las denominadas *bajadas* de la Virgen sean un fenómeno generalizado en muchas de las poblaciones cristianas que presentan en sus áreas municipales una orografía destacada: normalmente incluyen romería y procesión con diversas etapas o fases: romería de ascenso, recogida del icono, descenso y procesión, estancia y visitas, despedida y regreso. El pueblo fiel se desplaza hacia el santuario que alberga la imagen; esta es trasladada a la localidad para, tras una estancia más o menos larga, regresar de nuevo al templo. Términos específicos de esta movilidad sacro-social que explicitan momentos o actuaciones de esa movilidad procesional son *entrada*, *encuentro*, *traída*, *llegada* y *bajada*, entre otros<sup>53</sup>. En este contexto procesional se desarrollan numerosas actuaciones colectivas, no solo religiosas, como son los cantos y concursos corales, danzas, dramatizaciones y arquitectura efímera, a la que en ocasiones se da una simbología elemental, pero interesante. En la bajada de la Virgen del Saliente de Albox, por ejemplo, los altarcillos erigidos en las distintas etapas van de menor a mayor configuración formal para expresar así la tristeza por la partida o la alegría por la llegada.

Históricamente, gran parte de esta pompa mariana data del barroco, época en la que la devoción mariana experimentó un gran auge, debido en parte a la tensión Reforma/Contrarreforma. En esta época era de curso legal en la pompa social la llamada *fiesta*, representación colectiva de boato que celebraba acontecimientos de gran trascendencia para el colectivo: coronación de un monarca, llegada de una prometida a la corte, celebración religiosa del *Cor-*

---

<sup>53</sup> El programa de las fiestas de la Virgen de las Nieves en Aspe recoge, por ejemplo, los siguientes términos que llevan implícita una semántica de desplazamiento: «llegada» de la Virgen, «entrada» de la Virgen, «despedida» de la Virgen, «salida» de la Virgen, «entrega» de la Virgen, etc.

pus, etc.<sup>54</sup>. Todavía hoy algunas celebraciones populares de este tipo se designan con el término genérico de *fiesta*, sobre todo en el Levante (*festa*<sup>55</sup>). Precisamente, dentro de esa fiesta barroca era normal el levantamiento de la llamada *arquitectura efímera*, consistente en la erección de monumentos que se desmontaban transcurrido el evento. Como testimonio de ese antiguo origen de las bajadas y su conexión con la fiesta barroca, subsiste en alguno de estos traslados la costumbre de la erección de monumentos, en ocasiones altarcillos de carácter popular y devocional realizados mayormente con piezas u objetos del ajuar casero. Quizás a este origen antiguo de las fiestas haya que atribuir el uso de atuendos étnicos típicos que lucen grupos de participantes en la procesión.

A esta dinámica responde la numerosísima serie de celebraciones marianas que se extienden a lo largo y ancho de nuestro país, concentradas fundamentalmente en torno a las fechas marianas de mayo, agosto y septiembre<sup>56</sup> e integradas en lo que un estudioso del tema ha llamado el *hecho religioso*, lo lúdico-festivo y lo sacro<sup>57</sup>. Acertadamente lo describe como «la impresión que la religión ha dejado en la conciencia social a lo largo de la historia».

Son numerosas las localidades que visibilizan esa dialéctica «arriba-abajo», «monte-valle» con las «bajadas» o «traslados» de la Virgen al valle o ascensos del pueblo fiel al santuario de la montaña. Muchas de las vírgenes

<sup>54</sup> Véase al respecto el trabajo de: CAMPOS Y FERNÁNDEZ SEVILLA, Francisco 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, pp. 72 y ss.

<sup>55</sup> En la localidad valenciana de Algemesí, el museo que guarda la memoria de las celebraciones dedicadas a la Mare de Deu de la Salut lleva la denominación de *Museu de la Festa*.

<sup>56</sup> La primera quincena de agosto concentra tres fechas marianas de gran dimensión social: el 2 de ese mes celebra Nuestra Señora de los Ángeles; el 5, Nuestra Señora de las Nieves, y el 15, la Asunción. El hecho de que a esta advocación esté dedicada gran parte de las iglesias rurales en algunas zonas de nuestro país (como es bien sabido, la orden militar de Santiago obligó a dedicar a esta advocación las iglesias de sus encomiendas) ha dado lugar a la concentración de celebraciones marianas en esa fecha: en Toledo bajo la advocación de Virgen del Sagrario; en Escalona, en Montealegre del Castillo, bajo la de la Virgen de la Consolación; en Brihuega bajo la de Virgen de la Peña; en San Andrés del Rey, bajo la de Nuestra Señora de la Zarza o en Quintanar de la Orden (por limitarnos solo a Castilla-La Mancha) se celebran los correspondientes festejos marianos. Véase: GONZÁLEZ CASARRUBIOS, Consolación. *Fiestas populares en Castilla-La Mancha*. [Toledo]: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1985.

<sup>57</sup> GABALDÓN SALAMANCA, Desiderio. «El hecho religioso en Villanueva de la Jara». En: Carlos Julián Martínez Soria. *Testigos de la historia: V Centenario del nombramiento como patrona de la Virgen de las Nieves*. Villanueva de la Jara: [s. n.], 2009, p. 51.





Santuario de la Virgen de las Nieves del Saliente de Albox (Almería)

y madonas se hallan situadas en acrópolis que adquieren una dimensión mística y que oportunamente celebran sus eventos de pompa ritual. En Bolonia, el icono lucano desciende a la Basílica de San Petronio o a San Marcos, donde permanece durante quince días para reintegrarse posteriormente a su Colle della Guardia. En el santuario de la Madonna de Monte Berico, Vicenza, con ocasión de la fiesta de la Natividad de Nuestra Señora, la población asciende hasta el santuario, situado en el monte de ese nombre, portando en procesión el *gioiello* de Vicenza, una reproducción en pequeña escala y en plata de la ciudad. En nuestra península se celebran «bajadas», entre otras localidades, en Hellín (en honor de la Virgen del Rosario<sup>58</sup>); en Berja, en la Sierra de Gádor de Almería, donde se realizan dos bajadas, una en marzo y otra en septiem-

<sup>58</sup> En la última semana de septiembre se baja la bellísima imagen de la *Virgen del Rosario*, proveniente del cincel del sevillano Fernández Andes, desde su santuario a la ciudad, depositándose en la capilla del recinto ferial. Se le cantan la salve y el himno sin mayor solemnidad. Esta ciudad, de acendrada piedad mariana, tuvo dos imágenes de la Inmaculada (una de ellas de Salzillo), además de la de la patrona de la ciudad, que gozaron de gran devoción entre el pueblo, lo que no fue óbice para que los tres iconos perecieran víctimas de la barbarie durante la Guerra Civil, la mayor sangría de patrimonio nacional, por orden del entonces mandamás local. Un interesante blog: *Devociones marianas en la provincia litúrgica* (disponible en: <http://albacetemariana.blogspot.com/2009/12>), ofrece interesante información al respecto.

bre<sup>59</sup>. Y sus respectivas bajadas tienen, entre otras, Nuestra Señora de la Victoria en Trujillo de Cáceres<sup>60</sup>; la Virgen de Gracia en Biar, Alicante<sup>61</sup>; Nuestra Señora de la Sierra, en Villarrubia de los Ojos, Ciudad Real<sup>62</sup>; Nuestra Señora del Saliente en Albox, Almería; la Virgen de los Ángeles en Getafe, Madrid<sup>63</sup>; la Virgen de Cortes en Alcaraz, Albacete<sup>64</sup>; la Virgen de las Nieves en Aspe, Alicante, y Chinchilla, Albacete<sup>65</sup>; la Virgen de la Fuensanta en Murcia; la Virgen de los Dolores en Callosa de Segura, Alicante<sup>66</sup>. En Canarias, la Virgen de los Reyes en El Hierro, la del Pino en Gran Canaria, la de Guadalupe en La Gomera o la de Güímar en Tenerife celebran sus respectivas bajadas. Una variante de esta bajada procesional es el descenso del camarín al nivel del suelo del templo, que simboliza el acercamiento de la ima-

<sup>59</sup> Mientras la primera tiene un carácter festivo y profano, la bajada de septiembre reviste un exclusivo matiz religioso: a finales de agosto se baja la imagen de Gádor desde la ermita a la iglesia, y durante catorce días se celebran actos de piedad mariana hasta el 8 de septiembre.

<sup>60</sup> En esta localidad se celebran las fiestas marianas en las semanas próximas a la festividad de la natividad y tiene como emblema una imagen *theotokos* de granito que se descende desde el castillo, donde tiene su ermita, a la iglesia de San Martín. Allí permanece mientras tienen lugar celebraciones sacras y profanas (procesión con salve, capeas, conciertos) hasta que es retornada de nuevo a su ermita. Una advocación e imagen homónimas se encuentran en Málaga.

<sup>61</sup> Esta ciudad alicantina celebra una bajada desde el santuario de la Virgen de la Gracia a la iglesia de la Asunción, mientras en los montes aledaños se encienden hogueras que forman la «M» inicial de María. Se conecta con los desfiles de moros y el «baile de los espías».

<sup>62</sup> Situado en un altozano, el santuario alberga una imagen, refacción de otra anterior de gran antigüedad (del siglo VII) que pereció en la Guerra Civil y que es trasladada al pueblo, donde permanece desde el tercer domingo de agosto hasta finales de noviembre.

<sup>63</sup> La bajada se desarrolla desde el cerro de Los Ángeles hasta la catedral de Getafe en la última semana de mayo y primera de junio. Uno de los días se celebra una representación simbólica: *La Salve*.

<sup>64</sup> A finales de agosto y desde el santuario de Cortes, situado a cinco kilómetros de la ciudad, se traslada la Virgen a la parroquia de la Santísima Trinidad, ocasionalmente a la carrera, y allí permanece hasta el 8 de septiembre, en que es devuelta la imagen al santuario.

<sup>65</sup> En esta localidad albaceteña, la advocación mariana Virgen de las Nieves tiene dos celebraciones: la de mayo, en la que predomina la motivación religiosa, y la de agosto, en la que las fiestas locales dan a la celebración un carácter más lúdico y folclórico. La imagen de esta advocación residía antaño en la llanura manchega donde se asienta la ciudad de Albacete, en una ermita situada frente por frente de la ermita de la Virgen de los Llanos. En mayo era trasladada a la ciudad de Chinchilla (con lo que cabe hablar de una *subida*), acompañada de la «soldadesca», y allí permanecía hasta septiembre. Hoy en día, la imagen reside en la basílica de Santa María del Salvador, en el centro de la ciudad, antaño capital de provincia. La talla-sede de la advocación fue salvada del incendio de la iglesia durante la Guerra Civil.

<sup>66</sup> Se celebra con cánticos y oraciones en dos días: el jueves de Pasión con una denominada *serenata* de cornetines y el viernes con una *bajada* del santuario a la localidad.

gen a la feligresía. En el Trujillo peruano, la bajada de la Virgen de la Puerta se realiza desplazando en el interior de la iglesia la imagen de su hornacina o camarín a la base del templo.

Los eventos de carácter profano organizados en torno a estas bajadas o traslados son de la más diversa índole, desde la *Pandorga* de Ciudad Real en honor de la Virgen hasta la Danza de Enanos de La Palma.

## 5. LA ADVOCACIÓN VIRGEN DE LAS NIEVES

Son numerosas las pompas dedicadas a la Madre Dios con ocasión de la festividad litúrgica, el 5 de agosto, de la Virgen de las Nieves. El epónimo de esta advocación es, como se sabe, el templo de Santa Maria Maggiore. La advocación y la subsiguiente devoción surgen a partir de un legendario episodio que tuvo lugar un día a mediados del siglo IV. Una nevada habría señalado el lugar donde se debería erigir, en el monte Esquilino, un santuario dedicado a la Virgen. La advocación se difundió pronto por toda la cristiandad, multiplicándose los santuarios construidos *ad hoc* o titulándose con esta advocación a iglesias ya existentes. En la isla italiana de Cerdeña son nueve las parroquias con el título *Madonna delle Nevi* y en el Piamonte, veintiuna. En España no son menos las localidades que albergan un santuario, ermita o iglesia dedicados a la advocación, que quizás alcancen la cincuentena. Solo en la provincia de Cuenca son siete las localidades con santuarios que guardan un icono de esta advocación: en Almodóvar del Pinar, en Villanueva de la Jara (en el convento carmelita), en Torralba, en Olmeda del Rey, etc. Otras siete existen en las islas Canarias. Una ermita dedicada a la Virgen de las Nieves está situada en plena ciudad de Ávila. En la provincia de Madrid se encuentran varias parroquias con tal advocación: en Madrid capital y en Manzanares el Real, así como en el puerto de Navacerrada, donde se levanta una ermita que le está dedicada. Y una ermita a esta advocación se erigió en la cumbre del Mulhacén, en Granada. En Espinosa de los Monteros/Las Machorras (Burgos), las fiestas patronales, compartidas con santa Cecilia, se ofrecen a la Virgen de las Nieves, en cuya procesión se persigue al bobo, lo que simboliza un exorcismo del mal. En Chinchilla de Monte Aragón (Albacete), la diminuta imagen alabastrina, puesta bajo la advocación en cuestión, se guarda en la iglesia de Santa María del Salvador de la ciudad, de la que es patrona y alcaldesa honoraria<sup>67</sup>. Incluso esta advocación se da en zonas en las que la nieve resulta un meteoro inusual (Ibiza, Coyoacán en México, o Aspe en Alicante). Y paradójico resulta que muchas imágenes que concitan la pie-

<sup>67</sup> La asociación de la advocación chinchillana se hermanó con la correspondiente de la Hermandad de la Virgen de los Llanos de Albacete hace unos años.

dad de la feligresía se hallan en santuarios y parroquias que no le están dedicados a la advocación. Junto a esta presencia iconográfica y oicológica, hay que añadir la marcación toponímica, odonímica y domonímica: son numerosas las dedicaciones de caminos y calles a la advocación, así como de instituciones (colegios u hospitales que llevan el nombre de la *Virgen de las Nieves* existen en Madrid, Granada y odónimos, es decir, calles o caminos con esta denominación hay en Pamplona, Málaga, Murcia, Las Rozas, etc.). Teniendo en cuenta que la denominación de una vía es un hecho administrativo comunal que debe aprobarse en consistorio, la existencia del odónimo *Virgen de las Nieves* indica la presencia social de la advocación.

#### 6. «BAJADAS» EN CONTRASTE: UNA TIPOLOGÍA (ASPE, ALBOX Y SANTA CRUZ DE LA PALMA)

Partiendo del dato —común a todas las celebraciones que tratamos— de que la bajada mariana o, en su caso, el traslado, es un hecho antropológico de carácter folclórico-devocional, es decir, al tiempo cultural y cultural, se comprueba dentro de su fenomenología o apariencia la radical variedad que cada grupo confiere a la respectiva configuración festiva, constituyendo así el curso de la fiesta un *corpus* fenomenológico de las capacidades configurativas del grupo: organización social, poder económico, desarrollo cultural, situación geografía (montaña, llano, ribera, ciudad) y por supuesto tradición expresiva y religiosa determinan la fenomenología de las celebraciones, por lo que resultan de utilidad etnográfica su análisis y contrastes. Sin pretender una clasificación cualitativa, a continuación detallamos las celebraciones de tres bajadas que, mostrando un común denominador (el punto de referencia mariano), manifiestan una enorme diversidad. Las bajadas de la Virgen de las



Virgen del Saliente de Albox, Virgen de las Nieves de Aspe  
y Virgen de las Nieves de La Palma

Nieves en Aspe y en La Palma y la de la Virgen del Refugio de los Desamparados del Saliente en Almería pueden darnos una idea de la diversidad (folclórica, sobre todo) dentro de la unidad que supone el culto religioso.

### 6.1. *La bajada («traída») de la Virgen de las Nieves de Aspe*

La celebración de la bajada de la Virgen de las Nieves de Aspe-Hondón, en la provincia de Alicante, data de hace seis siglos (desde 1418). Es manifestación expresa de hasta qué extremos se imbrica el ámbito sagrado en lo social-antropológico, al integrar en las celebraciones un fenómeno muy característico de la antropología social: las rencillas de vecindario. Disputándose ambas localidades, Aspe y Hondón, la posesión de la imagen, en el siglo XIX se llegó a un concordato entre las dos en el que se acordó no una bajada, sino una «traída» y una «llevada» de Hondón a Aspe y viceversa. La celebración del traslado que constituye la «bajada» propiamente dicha tiene lugar de Hondón a Aspe cada dos años.

Esta industriosa localidad alicantina, con una población de veinte mil habitantes, celebra cada dos años a principios de agosto sus fiestas patronales, declaradas de interés turístico autonómico, con la bajada o «traída» de una imagen mariana (a la que de manera misteriosa se dio esta advocación<sup>68</sup>) desde su santuario de las Nieves en Hondón y que tiene como punto de destino la imponente basílica de Nuestra Señora del Socorro de Aspe, que data del siglo XVIII. La bajada se realiza en los años pares, pues la talla (en sus orígenes hallada milagrosamente por indicación de unos misteriosos peregrinos) se guarda, como decimos, en la localidad limítrofe de Hondón, antigua pedanía de Aspe<sup>69</sup>. Ambas localidades distan unos ocho kilómetros. El término *bajada* resulta quizás un tanto exagerado, dado que el desnivel que salva la comitiva no es muy pronunciado (unos ciento cincuenta metros). Lo cierto es que el término utilizado es *traída*. Tanto la morada de la imagen como esta misma son de reciente fábrica, pues, como fue frecuente, durante la Guerra Civil en zona republicana, se produjo una enorme pérdida de patrimonio religioso<sup>70</sup>.

Las celebraciones de la traída integran muchos elementos profanos, rayanos en ocasiones en la frivolidad, entre los que destaca, por ejemplo, la pre-

<sup>68</sup> Se habría sometido a sorteo la advocación que se habría de imponer a una imagen misteriosamente depositada en una ermita por unos desconocidos. La advocación extraída fue la de la Virgen de las Nieves, que ninguno de los compromisarios había introducido en el saco.

<sup>69</sup> Tanto la advocación como la imagen celebraron en 2018 el sexto centenario de su existencia.

<sup>70</sup> Tanto la imagen como el santuario fueron quemados a principios de la contienda civil.

sentación de las damas de honor (en vistosos trajes de *belleas* alicantinas), que tiene lugar el 1 de agosto; el 2 se lee el pregón de las fiestas, al que sigue el alumbrado festivo y el volteo de campanas; el 3 por la tarde se celebra el recibimiento, con salvas y suelta de palomas, de la Virgen de las Nieves, que entregan en el confín del municipio los representantes de la localidad limítrofe —como decimos—, sede de la imagen/advocación. Posteriormente se traslada a «la Serranica», previo recitado de una alborada, a la basílica menor de Nuestra Señora del Socorro que preside la plaza mayor, donde a la entrada se entona el himno *Miradla*<sup>71</sup>. *Miradla*, en singular, ya que la imagen no es tipo *teotokos*, sino más bien «inmaculada», es decir, sin niño, lo que contraviene la iconografía de la advocación. Desde 1900 es el himno oficial que se interpreta con coro e instrumentos. He aquí sus primeros versos<sup>72</sup>:

Miradla, miradla,  
llega siempre amorosa  
la dulce reina  
de nuestra fe  
y en su mirada  
y en su sonrisa  
un paraíso nos deja ver.

Al día siguiente, tras una misa vespertina, se canta una serenata a la Virgen. El día 5, festividad de la Virgen de las Nieves, se celebra la misa y, por la tarde, la imagen recorre en procesión las calles de la localidad. Los días sucesivos se alternan actividades profanas y lúdicas con celebraciones religiosas, hasta el día 21, fecha en la que se devuelve la imagen a la ermita de Hondón de las Nieves. En esta «bajada» aspense, quizás la más rica en actos y próxima a la palmera, se insertan las fiestas de moros y cristianos, lo que subraya su carácter lúdico-folclórico. El desarrollo de las celebraciones es regido por un patronato que dispone de la traída y llevada de la imagen y que fue creado en 1977.

Desde 1908, con ocasión de la fiesta se edita una lujosa revista miscelánea, *La Serranica*, que recoge recuerdos, poemas, crónicas, eventos sociales, etc. A pesar del evidente fervor popular, este queda un tanto desvirtuado, tal y como en la edición de 2018, que festejaba los seiscientos años de su existencia, y en la que una de las firmas de la revista se expresaba en contra del sesgo económico y festivo que habían tomado las fiestas: «[me temo] que el interés recaiga en el hecho de llenar Aspe de visitantes que se dejen aquí su dinero y no me parece mal que por la autoridad se potencie el comercio local [...] pero no debe hacerlo aprovechando nuestras creencias más profundas [...]»<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> El canto de esta plegaria es quizás el acto de mayor carga emotiva de toda la celebración.

<sup>72</sup> El texto del himno, que ha tenido diversas versiones musicales, se debe a la pluma de Gonzalo Galipienso.

<sup>73</sup> ALMODÓVAR DíEZ, Leocricio. «Aspe, ¿en fiestas?». *La Serranica* (2018), p. 36.

## 6.2. *Bajada de la Virgen del buen Retiro de los Desamparados del Saliente de Albox*

La devoción mariana a la imagen de la Virgen del Saliente en Albox, localidad almeriense de casi treinta mil habitantes, tiene dos realizaciones colectivas: la romería anual y la bajada lustral. El santuario alboxense, situado sobre el impresionante monte Roel en la Sierra de las Estancias, a diecinueve kilómetros de la localidad, guarda una pequeña (60 cm) talla mariana en madera que en la noche del 7 al 8 de septiembre recibe una romería devocional multitudinaria que cubre los diecinueve kilómetros de distancia existentes entre la población y la sierra en la que se asienta el santuario, inicialmente residencia episcopal y seminario que quiso ser, pero que devino mero templo de la imagen, atribuida por algunos a la célebre imaginera la Roldana<sup>74</sup>. Cada cinco años, los acabados en 0 y en 5, el primer domingo de mayo, la localidad celebra una bajada de la *Pequeñica* (así se denomina el icono mariano por su «estatura») del santuario a la ciudad de Albox que es pura manifestación de piedad mariana y en la que está ausente el carácter de celebración pagana<sup>75</sup>. El santuario del Saliente es un respetable conjunto de templo, claustro y residencia de lo que quiso ser palacio episcopal de verano y seminario y cuya construcción data del siglo XVIII. La iglesia, con planta de cruz latina con tres ábsides, perdió sus tesoros artísticos, entre ellos el retablo en madera, por el fuego ocasionado por los milicianos que la asaltaron y del que logró salvarse, por milagro e ingenio, la imagen. Tiene una modesta cúpula y una escueta fachada barroca con espadaña de gran belleza en su simplicidad, con hornacina vacía, reservada sin duda a la titular de la iglesia. El camarín está ubicado en un absidiolo del ábside central y destaca por su simplicidad tal y como, por lo demás, exige la belleza del icono, protagonista visual evidente de todo el conjunto. El hecho de haberse levantado en un entorno despejado pero rodeado de la peculiar orografía bética confiere al santuario uno de los emplazamientos más sobresalientes e impresionantes de todos los templos marianos.

La imagen de la Virgen del Saliente es de gran interés ya que integra en la configuración de virgen apocalíptica, grávida y acechada por el dragón de las siete cabezas, elementos de las dos advocaciones dogmáticas más importantes de María, la de inmaculada y la de la asunta. Algunos intérpretes de la imagen ven ella, dada su inspiración en el *Apocalipsis*, un tercer rasgo: el de *mater ecclesiae*. Estudiosos hay que afirman su origen napolitano y otros su destino

<sup>74</sup> Luisa Roldán es la única imaginera conocida de nuestros Siglos de Oro. Nacida en Sevilla, trabajó en esta ciudad y en El Escorial, donde está enterrada.

<sup>75</sup> La localidad de Albox tiene una gran tradición mariana, como lo demuestran las dos parroquias, con la advocación de Santa María y de la Concepción.

americano. Fue adquirida a un misterioso sacerdote que desapareció del relato tras la adquisición y para ella se construyó el santuario que la alberga. La imagen fue coronada canónicamente bajo el pontificado de Juan Pablo II en 1988 y en torno a ella se ha tejido un interesante *corpus* eucológico. En todo caso, y a pesar del calificativo hipocorístico (‘denominación cariñosa’) de la *Pequeñica* con el que se denomina la imagen, la talla más diminuta de las advocaciones marianas españolas es la de la Virgen de las Nieves de Chinchilla, de veintinueve centímetros, en marfil, oriunda de un taller inglés.

Son dos las modalidades de procesión devocional que se realizan desde o al santuario: la romería, la bajada y la peregrinación. Mientras la romería o ascenso al santuario —que salva unos quinientos metros de desnivel y diecinueve kilómetros de distancia— se celebra cada año —desde finales del siglo XIX— sin mayor formalización y a impulsos devocionales de la población, la bajada muestra una antigüedad de siglo y medio y una institucionalización relativa. Su ritualización dista del desarrollo que ha tenido la celebración palmera. Solo la arquitectura efímera (altarcillos de plantas de carácter rústico) con la que se jalona el trayecto del tránsito procesional (más vistosos a medida que se acerca al destino) así como el *corpus* eucológico de plegarias populares, cantadas y recitadas, dan el contenido ritual a la pompa del Saliente, muy lejos de la elaboradísima formalización de La Palma. El ejemplo de copla arriba citado lo pone de manifiesto<sup>76</sup>. En la localidad de Albox permanece la imagen quince días, una semana en cada parroquia (Santa María y La Concepción), tras lo cual es devuelta al santuario sin mayor celebración<sup>77</sup>.

La de Albox tiene en común con la bajada palmera la antigüedad de la imagen, del culto (ambos se remontan al siglo XVII) y del santuario, así como la «estatura» de la imagen, y la separa casi todos los demás factores: la almeriense no manifiesta una ritualidad tan elaborada y en ella predomina más lo penitencial y devocional que el boato pompológico característico de La Palma. Así, por ejemplo, la indumentaria del romero de El Saliente es «de calle» y en ningún momento se utilizan uniformes, disfraces o vestimenta étnica. Con la de Aspe, la de Albox tiene en común ser producto de una mariofanía encubierta<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Véanse: GONZÁLEZ ROMERO, F. *Monasterio del Saliente*. Albox, Almería: [s. n.], 1975 (1993); FERNÁNDEZ ORTEGA, A., FERNÁNDEZ ORTEGA, P. M. *El Santuario del Saliente: historia y vida*. Albox, Almería: [s. n.], 2009.

<sup>77</sup> En nuestra visita al templo, Pedro Manuel López, encargado del santuario, así como el rector Antonio Jesús Saldaña nos dieron detallada información oral sobre el acontecimiento, por la que les damos las gracias.

<sup>78</sup> Tanto en la una como en la otra habría habido, previamente a la institucionalización del culto y de la pompa de la bajada, una aparición mariana: a Lorenzo de Martos, pastor —más tarde sacerdote—, iniciador del culto a la Virgen del Saliente, y a unos aldeanos a los que unos misteriosos peregrinos habrían entregado la imagen mariana.



y la longitud del trayecto (ocho kilómetros en el caso de Aspe; diecinueve en el de Albox) que recorre el pueblo en la «traída».

### 6.3. *Bajada de la Virgen de las Nieves de La Palma*

La advocación palmera de la Virgen de las Nieves se alberga en una casa relativamente modesta que sin duda contrasta con el boato y elaboración que la población palmera ha sabido dar a la representación colectiva de la festividad. Externamente, el templo contrasta con otros santuarios marianos de gran suntuosidad, incluso con los que tienen una dimensión meramente local. Es un rasgo que en general afecta a la cantidad de santuarios marianos españoles que tienden más bien al tipo ermita, pero que en el caso de La Palma destaca por su humildad. La suntuosidad de los santuarios italianos o alemanes es prácticamente desconocida en nuestros lares marianos, aunque existen ejemplos de cierta presencia como es el templo de la Virgen de Cortes de Alcaraz o incluso el de la Virgen del Saliente de Albox.

El templo palmero, situado en el morro de Las Nieves, es una estructura sencilla, de una sola nave, con fachada lisa rematada en espadaña y en la que solo destaca un balconcillo que comunica con el coro. No deja de resultar chocante que este santuario, que responde casi al tipo de ermita, tenga la entrada más vistosa en un lateral, con una especie de prótiro muy reducido con columnas sobre basamento y rematado en un frontón flanqueado de pináculos y donde un escudo da fe del carácter «real» del santuario. En el interior sobresalen sus numerosas joyas artísticas, su retablo y camarín y su carencia de cúpula, que se compensa con un artesonado de bella factura.

Si bien en contraste con algunos otros santuarios peninsulares de gran formato (los mencionados de Alcaraz o el de la Virgen del Rosario de Hellín<sup>79</sup>), el santuario palmero resulta modesto y guarda la tónica de incontables ermitas marianas populares. Con todo, destaca por su bien conservada antigüedad y coherencia de estilo.

El origen de la imagen que alberga el santuario se inscribe en el contexto de la conquista y la devoción floreció a partir del siglo XVII, centuria especialmente marianófila. Huelga en este lugar una detallada descripción dada la abundante bibliografía al respecto. Frente al carácter autorial y teológico del icono albojense, en el de La Palma sobresale el carácter meramente simbólico (en sentido hegeliano del término) de la representación: más primitiva. Es

---

<sup>79</sup> Es un imponente monumento de tres naves con bóveda de cañón y un esbelto campanario.

una *theotokos* sencilla a la que la vestimenta y accesorios ornamentales ocultan su realización artística y su acentuada expresividad devocional.

La ritualización cultural (la Pandorga, el Diálogo entre el Castillo y la Nave, la Danza de Enanos, etc.) de la celebración lustral es lo más significativo de esta advocación, a la que roba en parte su significado teológico. En la teoría de Mircea Eliade que mencionamos arriba —la de la imbricación de lo profano y lo sagrado—, el sustrato profano tiene una apariencia desproporcionada frente al hecho religioso de la bajada. El asistente a la «Danza de Enanos» difícilmente conectará con el hecho religioso que inicialmente pudo tener.

Para el contexto religioso de la celebración se salva el *corpus* eucológico u oracional, en ocasiones de marcada y elaborada carga religiosa, que es quizás uno de los más ricos y literariamente válidos de los dedicados a las advocaciones marianas. Los textos del Carro Alegórico y Triunfal, por ejemplo, no dejan de tener cierto paralelismo y semejanza con algunas de las plegarias tradicionales del eucologio cristiano: un ejemplo, en el Carro de 1860, en una de las cuartetos se invocaba de esta manera a la Virgen de las Nieves<sup>80</sup>:

Baja, purísima nieve,  
vaso donde el bien se encierra:  
fecundice nuestra tierra  
de tus gracias el raudal.

Y la categoría poética que alcanzaron las loas de antaño, las de Juan Bautista Poggio Monterverde, por ejemplo, no tienen mucho que envidiar a la calidad literaria del himno *Akáthistos* arriba mencionado. La de 1690 es un ejemplo de ellos: la anáfora «la que es», que se varía con una serie de loas litánicas de léxico natural (*estrella, puerto, iris, río, mar, fuente*, etc.), produce una tonalidad gongorina que coloca esta plegaria en el *corpus* más selecto de la expresión religiosa. No en vano, Henríquez Pérez las denomina *galanterías a lo divino*<sup>81</sup>:

La que es estrella de errantes,  
la que es puerto de infortunios,  
la que es arca de alianzas,  
la que es iris de diluvios,  
la que es fuente, río y mar,  
la que es rosa y es ligustro;

<sup>80</sup> HENRÍQUEZ PÉREZ, Manuel. «*Opera Omnia*»: *la Bajada de la Virgen, la música y La Palma*. Edición de Manuel Poggio Capote, Carmen L. Ferris Ochoa, Víctor J. Hernández Correa y Luis Regueira Benítez. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, p. 74.

<sup>81</sup> IBIDEM, p. 102.

la que al dragón tiene puesto  
 en la cerviz el coturno,  
 la que es oliva y ciprés,  
 la que es cedro robusto.

Y rango de auténtica literatura devocional reviste, por ejemplo, la oración-himno compuesta para la festividad lustral de 2005 por el obispo nivariense Felipe Fernández García a la Virgen palmera: es ejemplo de fundamentación teológica y aplicación pastoral y local de la fórmula oracional: de la mención de las prerrogativas teológicas pasa a una súplica que aplica a las circunstancias más concretas de lo local: incendios y volcanes, inundaciones y sequías...

*Himno-plegaria a la Virgen de las Nieves*

Señora de La Palma,  
 Hija amada del Padre,  
 Madre del Hijo de Dios hecho hombre, Jesucristo,  
 Templo vivo del Espíritu Santo  
 que te inundó de su luz y de su fuerza,  
 Madre de todos nosotros.  
 De generación en generación  
 has ayudado a tus hijos  
 en los momentos difíciles de su historia:  
 incendios y volcanes,  
 inundaciones y sequías,  
 dolor y enfermedad.  
 En nuestros tiempos,  
 intercede también por todos nosotros ante Dios:  
 por niños y jóvenes,  
 adultos y ancianos.  
 Que, como tú, escuchemos la Palabra de Dios  
 y nos dejemos conducir por el Espíritu,  
 estando junto al desvalido,  
 amando a la Iglesia,  
 luchando por un mundo mejor;  
 firmes en la fe, alegres en la esperanza y diligentes en el amor,  
 hasta que nos encontremos contigo  
 en la tierra nueva y en los cielos nuevos,  
 por los siglos de los siglos. Amén.

Podemos concluir que son tres los elementos diferenciadores de las bajadas: el peso devocional, la imbricación social y folclórico-festiva de las mismas y la creatividad ritualizadora de la pompa. En la celebración albojense predominaría la devoción<sup>82</sup>, resultando toda la ritualidad una celebración de

<sup>82</sup> A tal carácter responde la indulgencia plenaria concedida por la Iglesia bajo las condiciones que son normales en casos semejantes.

marcado carácter religioso y penitencial<sup>83</sup>. En las celebraciones de Aspe queda remarcado su carácter lúdico-festivo, que coexiste con lo devocional. Por su parte, la peculiaridad de la bajada de la Virgen de las Nieves palmera es su elaboradísima ritualización, que, al mantener la lealtad a su antigüedad, se revela como un testimonio de valor histórico, etnológico y literario. Formalizaciones tales como la Loa, el Diálogo, la Danza Coreada Infantil, el Carro Alegórico y Triunfal, la Danza de Enanos destacan en el contexto de otras celebraciones. Las festividades lustrales, a pesar de sus apariencias paganizantes, son manifestación de un fervor mariano, ya atenuado sin duda, que se expresa a través de formas culturalmente elaboradas. No en vano, Henríquez Pérez las denomina *acontecimiento religioso-artístico-cívico*<sup>84</sup>.

## 7. CONCLUSIONES

En el presente trabajo hemos partido del carácter universal que tiene la figura de María de Nazaret, único en la historia social, carácter que, teniendo su origen en la dimensión religiosa de su figura, ha adquirido rasgos de expresión cultural y antropológica que trascienden lo meramente religioso (hoy en día, en proceso de *profanización*, que no *profanación*), y que han producido a lo largo de la historia una amplia gama de manifestaciones que van desde lo literario a lo musical, lo plástico y lo festivo y folclórico. Dentro de los límites de espacio del trabajo, hemos analizado la realización iconográfica y oicológica (artística), eucológica (literaria) y pompológica (folclórico-etnográfica) de esa mariología popular que tiene su expresión en las numerosas fiestas que celebran las diversas advocaciones, entre las que destacan las denominadas *bajadas*, un tipo de celebración pompológica que da expresión al sentimiento de identidad del correspondiente grupo humano. Sobre el contraste de tres fiestas (Aspe, Albox y La Palma) hemos destacado la originalidad y la esmerada expresión cultural que les corresponde a las lustrales de la Virgen de las Nieves palmera, fiestas que tienen que apelar a una recuperación —a través de «la» figura femenina de la historia de la salvación— del hontanar del que parten: la subyacente fe religiosa, hoy un tanto desdibujada. El comunicador Carlos Herrera, analista ocasional del evento de Aspe, ha destacado cómo en estas celebraciones lo coyuntural se superpone a lo estructural: «la Virgen de las Nieves es algo más que la Madre de Dios (como si esto fuera poco): es la memoria, es la tradición, son las palabras de un padre o de una madre, es un traje de fiesta, es una tarde nebulosa en la memoria, es un rezo, una canción, unas andas, su exorno floral, una tarde de verano, la plaza, las costumbres, el sonido de una banda»<sup>85</sup>. Cabría añadir que en muchas de estas festividad-

<sup>83</sup> En este sentido, el romero que asciende el día de la celebración tiene concedida una indulgencia en las condiciones acostumbradas.

<sup>84</sup> HENRÍQUEZ PÉREZ, Manuel. *Op. cit.*, p. 85.

<sup>85</sup> HERRERA, Carlos. *La Serranica: VI Centenario*. Aspe: Ediciones MIC, 2018, p. 96.

des lo accidental oculta lo sustancial. Y la «encarnación» cultural de lo trascendente no debe ocultarlo, a lo sumo velarlo. Quizás se debería recuperar en esas celebraciones su carácter raigal y primordial: el ser manifestación de la veneración a la *theotokos*, que a su vez es trasunto de ese culto a lo femenino propio de la religión cristiana. Las fiestas lustrales son un ejemplo de esa devoción y cultura marianas que, siendo común a toda la cristiandad, se localiza a su manera en cada una de las comunidades a las que sirve de elemento identitario. Pero lo local (la fiesta) no debería desdibujar lo universal (la fe).

## APÉNDICE

## CORPUS EUCOLÓGICO MARIANO (SELECCIÓN)

## a) Universal

*Ave, maris stella*

<p>Ave, Maris stella,          Dei mater alma,          atque semper Virgo          felix caeli porta,          sumens illud Ave          Gabrielis ore,          funda nos in pace,          mutans Evae nomen.          Solve vincla reis,          profer lumen caecis,          mala nostra pelle,          bona cuncta posce.          Monstra te esse matrem,          sumat per te preces          qui pro nobis natus,          tulit esse tuus.          Virgo singularis          inter omnes mitis,          nos culpis solutos          mites fac et castos.          Vitampraestapuram,          iter para tutum:          ut videntes lesum          sempre collaetemur.          Sit laus Deo Patri,          summo Christo decus,          Spiritui Sancto,          tribus honor unus. Amen.</p>	<p>Salve, del mar Estrella,          Salve, Madre sagrada          de Dios y siempre Virgen,          Puerta del cielo Santa.          Tomando de Gabriel          el Ave, Virgen alma,          mudando el nombre de Eva,          paces divinas trata.          La vista restituye,          las cadenas desata,          todos los males quita,          todos los bienes causa.          Muéstrate, Madre, y llegue          por Ti nuestra esperanza          a quien, por darnos vida,          nació de tus entrañas.          Entre todas piadosa,          Virgen, en nuestras almas,          libres de culpa, infunde          virtud humilde y casta.          Vida nos presta pura,          camino firme allana;          que quien a Jesús llega,          eterno gozo alcanza.          Al Padre, al Hijo, al Santo          Espíritu, alabanzas;          una a los tres le demos,          y siempre eternas gracias.</p>
---	---

*Sub tuum praesidium*

<p>Ἰπὸ τῆνσηνεῦσπλαγχίαν, καταφεύγομεν, Θεοτόκε. Τὰςῆμῳίκεσίας, μὴ παριδῆσέν περιστάσει, ἀλλ' ἐκκινδύνωνιλύτρωσαι ἡῤῥας, μόνη Ἀγνή, μόνηεὐλογημένη.</p>	<p><i>Sub tuum praesidium confugimus, Sancta Dei Genitrix. Nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus nostris, sed a periculis cunctis libera nos semper, Virgo gloriosa et benedicta.</i></p>
---	--

*Alma redemptoris mater*

<p>Alma Redemptoris Mater, quæ pervia cæli Porta manes, et stella maris, succurre cadenti, surgere qui curat, populo: tu quæ genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud Ave, peccatorum miserere.</p>	<p>Augusta Madre del Redentor, que siempre permaneces Puerta del Cielo y estrella del mar, socorre a tu pueblo que cae, que anhela levantarse; tú que engendraste, admirándose la naturaleza, a tu santo engendrador, Virgen antes y después, que de la boca de Gabriel acogiste aquel saludo, ten piedad de los pecadores.</p>
---	---

*Regina coelli laetare*

<p>Regina coeli, laetare, alleluia. Quiaquemmeruisti portare, alleluia, resurrexit, sicut dixit, alleluia. Ora pro nobis Deum, alleluia.</p>	<p>Reina del cielo, alégrate, aleluya. Porque el que mereciste llevar, aleluya, ha resucitado como dijo, aleluya. Ruega por nosotros a Dios, aleluya.</p>
--	---

*Ave regina coelorum*

<p>Ave, Regina Coelorum, Ave, Domina Angelorum: Salve, radix, salve, porta ex qua mundo lux estorta: Gaude, Virgo gloriosa, super omnes speciosa, vale, o valde decora, et pro nobis Christum exora. Dignare me laudare te, Virgo sacrata. Da mihi virtutem contra hostestuos.</p>	<p>Salve, Reina de los cielos y Señora de los Ángeles; salve, raíz, salve, puerta que dio paso a nuestra luz. Alégrate, virgen gloriosa, entre todas la más bella; salve, agraciada doncella, ruega a Cristo por nosotros. Concédeme alabarte, Virgen Santa. Dame fuerza contra tus enemigos.</p>
--	---

*Salve mater misericordiae* (abreviado)

<p><i>Salve Mater misericordiae, Mater Dei, et mater veniae, Mater spei et mater gratiae, Mater plena sanctae laetitiae. O Maria!</i></p> <p>1. Salve decus humani generis. Salve Virgo digniorceteris, quae virgines omnes transgrederis, et altius sedes in superis. <i>O Maria! Salve Mater...</i></p> <p>2. Salve felix Virgo puerpera, nam qui sedet in Patris dextera, caelum regens, terram et aethera, intra tua se clausit viscera. <i>O Maria! Salve Mater...</i></p>	<p><i>Salve, madre de misericordia, Madre de Dios y madre del perdón, Madre de esperanza y madre de gracia, Madre llena de santa alegría. ¡Oh, María!</i></p> <p>1. Salve, decoro del género humano. Salve, virgen más digna que las demás, que superas a todas las vírgenes y te sientas más alto en los cielos. <i>¡Oh, María! Salve, Madre...</i></p> <p>2. Salve, feliz virgen maternal, pues quien se sienta a la diestra del padre y rige cielo, tierra y espacios se encerró en tus entrañas. <i>¡Oh, María! Salve, Madre...</i></p>
---	---

*Tota pulchra es*

<p><i>Tota pulchra es, María, et macula originalis non est in te. Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel, tu honorificentia populi nostri, tu advocata peccatorum. ¡Oh! María, virgo prudentissima, mater clementissima, ora pro nobis, intercede pro nobis ad Dominum Jesu Christum.</i></p>	<p>Toda hermosa eres, María, y no hay mancha original en ti. Tú eres la gloria de Jerusalén, la alegría de Israel, la honra de nuestro pueblo, abogada de los pecadores. ¡Oh, María!, virgen prudentísima, madre clementísima, ruega por nosotros, intercede por nosotros ante nuestro Señor Jesucristo</p>
--	---

*O sanctissima*

<p>O Sanctissima O Piissima Dulcis Virgo Maria! Mater amata, intemerata, ora, ora pro nobis. Tota pulchra es O Maria et macula non est in te. Mater amata, intemerata, ora, ora pro nobis. Sicut lilium inter spinas sic Maria inter filias. Mater amata, intemerata, ora, ora pro nobis.</p>	<p>¡Oh, Santísima!, ¡Oh, Piadosísima! ¡Dulce Virgen María! Madre amada sin mancha, ruega por nosotros. Eres toda bella, ¡oh, María!, y el pecado no está en ti. Madre amada sin mancha, ruega por nosotros. Como un lirio entre espinas así es María entre las jóvenes. Madre amada sin mancha, ruega por nosotros.</p>
---	---

In miseria in angustia, ora Virgo pro nobis, pro nobis ora in mortis hora, ora, ora pro nobis.	En miseria y en angustia, ruega, Virgen, por nosotros, ruega en la hora de la muerte, ruega, ruega por nosotros.
---	---

## b) Local (ejemplos)

*Himno a la Virgen del Pilar**Vitolai (Montserrat)*

Virgen santa, Madre mía, luz hermosa, claro día, que la tierra aragonesa te dignaste visitar. Este pueblo que te adora, de tu amor favor implora y te aclama y te bendice abrazado a tu Pilar. Pilar sagrado, faro esplendente, rico presente de caridad. Pilar bendito, trono de gloria, Tú a la victoria nos llevarás. Cantad, cantad himnos de honor y alabanza a la Virgen del Pilar.	Rosa d'abril, Morena de la serra, de Montserrat estel: il·lumineu la catalana terra, guieu-nos cap al Cel. Amb serra d'or els angelets serraren eixos turons per fer-vos un palau. Reina del Cel que els Serafins baixaren, deu-nos abric dins vostre mantell blau. Alba naixent d'estrelles coronada, Ciutat de Déu que somià David, a vostres peus la llunas és posada, el sol sos raigs vos dóna per vestit. Dels catalans sempre sereu Princesa, dels espanyols Estrella d'Orient, sigueu pels bons pilar de fortaleza, pels pecadors el port de salvament.
--	--

*Himno a la Virgen de Fuensanta**Himno a la Virgen de Candelaria*

Virgen de la Vega, Virgen de la Vega, reina del grandioso milagro de flores, que llena los templos de incienso oloroso y enciende en las almas sus bellos amores. Yo no sé qué tiene tu cara morena que lloran los ojos a su claridad. Divina magnolia, fragante azucena que llena de aromas toda la ciudad. Flor de nuestra Vega, flor de nuestra Vega, de efluvios serranos, que son bendiciones. Rosa cuyo Cáliz forman los murcianos con los tiernos pétalos de sus corazones. Beso de los labios que sienten anhelos de misericordia, conjuro del mal. Estrella que un día cayó de los cielos para que en la Vega florezca un rosal. La torre, como un vigía, con sus ojos de hito en hito, mirando está noche y día tu santuario bendito.	¡Salve, tú, celestial Virgen Morena, de las islas Patrona preferida; beso suave del sol que el rostro quema y en el cielo canario estrella unida! Plenitud fecundante de los campos, protectora ideal del pescador, oración y nostalgia en mundo extraño al amparo de tu bello fulgor. Tenerife te da un dosel de cumbres, sobre un trono de rocas y de flores te custodia en los velos de sus nubes y te ofrenda en el volcán de sus amores. ¡Salve, tú, mi divina soberana que la estela del mar vino a traer a la tierra del Teide que te aclama inmortal atalaya de la fe! Plenitud fecundante de los campos, protectora ideal del pescador, Virgen Morena de la Candelaria, ¡jexcelsa gloria del cristiano amor!
--	--



ORNATO CALLEJERO EN LAS FIESTAS DE SANTA  
CRUZ DE LA PALMA DURANTE EL BARROCO:  
UNA LECTURA DE LA *DESCRIPCIÓN* DE LA BAJADA  
DE LA VIRGEN DE LAS NIEVES DE 1765

STREET ORNAMENTATION IN THE FESTIVALS OF SANTA  
CRUZ DE LA PALMA DURING THE BAROQUE:  
AN APPROACH TO THE DESCENT OF THE VIRGIN  
OF THE SNOWS IN 1765

CARLOS RODRÍGUEZ MORALES\*

RESUMEN

La transformación excepcional y efímera de la ciudad fue consustancial a la fiesta barroca. Una relectura de la *Descripción verdadera de los actos celebrados con motivo de la Bajada de la Virgen de las Nieves* en 1765 permite valorar y contextualizar estos aspectos, tanto para el caso de La Palma como, con más amplitud, en el ámbito del archipiélago canario durante el Barroco.

*Palabras clave:* Arte efímero; procesiones; luminarias; barroco; fiestas; Bajada de la Virgen; Santa Cruz de La Palma.

ABSTRACT

The ephemeral and exceptional transformation of the town was essential to the Baroque feast/festival. A rereading of the true description of the acts celebrated on the occasion of The Descent of the Virgin of the Snows in 1765, allows us to assess and contextualize these aspects, both in the case of La Palma and more broadly in the area of the Canary Islands in the Baroque period.

*Key words:* Ephemeral art; Processions; Luminaires; Baroque; Festivals; Descent of the Virgin; Santa Cruz de La Palma.

---

\* Instituto de Estudios Canarios. Calle Juan de Vera, n. 4. 38201 San Cristóbal de La Laguna.

En un sentido amplio, el análisis histórico de la fiesta se ha revitalizado en los últimos años con perspectiva interdisciplinar. En este tipo de manifestaciones, particularmente durante la Época Moderna —ámbito al que aquí nos ceñimos—, confluyeron lo sagrado y lo profano; se integraron, a veces transgrediendo o forzando sus roles, las distintas clases sociales; y lo excepcional se dejó sentir en aspectos diferentes pero complementarios como la liturgia, la música, la literatura, las artes plásticas, el teatro o la gastronomía. En palabras de Martínez Gil y Rodríguez González, la fiesta puede definirse como una «interrupción momentánea y generalmente gozosa de la cotidianidad»<sup>1</sup>. En este sentido, la liturgia —tanto la anterior a Trento como la contrarreformista— ofreció a diario múltiples oportunidades en los espacios religiosos, donde lo extraordinario abarcaba desde el acostumbrado descubrimiento de los velos que ocultaban las imágenes al celebrarse misas en su honor hasta las funciones y procesiones más solemnes. Estas podían tener su lugar fijo en el calendario anual o plantearse de modo extraordinario en atención a circunstancias sobrevenidas y, en ocasiones, únicas e irrepetibles.

Nada descubrimos si recordamos que en determinados momentos —a lo largo del año o con periodicidad mayor— el templo se veía desbordado como espacio litúrgico y festivo y podía constituir el origen y la meta de un solo recorrido procesional, o bien convertirse además en escala de un itinerario más amplio a lo largo de un periodo de tiempo prolongado. Este es el caso de la Bajada quinquenal de la Virgen de las Nieves, que parte del santuario mariano y a él regresa, tiene en la iglesia de El Salvador su meta intermedia y también incluye —e incluía— estaciones en otras iglesias de la capital. Los caminos, las calles, los callejones y las plazas que conectan estos hitos se transformaban con múltiples signos y elementos para arropar la presencia de la imagen protagonista, para subrayar la excepcionalidad y para expresar la alegría y el gozo que pronto marcaron el carácter del traslado de la patrona a Santa Cruz de La Palma cada cinco años.

En este, como en otros tantos casos bien documentados y conocidos, las efigies sagradas conservan una posición central en una puesta en escena en la que entran en juego, además de aquellas, otras obras de arte (pinturas, esculturas, platería, textiles), elementos naturales (flores, rama, incienso), expresiones literarias, musicales, teatrales y de danza, la gastronomía (sobre todo la repostería), fuegos de artificio... Como sucedía en los propios ámbitos religiosos y en los domésticos, el ornato permitía nuevos usos o funciones en esos espacios (el montaje de altares efímeros y tronos, por ejemplo) y a la vez

<sup>1</sup> MARTÍNEZ GIL, Fernando, RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo. «Estabilidad y conflicto en la fiesta del Corpus Christi». En: *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 43.

cooperaba en la impresión de que lo que se estaba celebrando era excepcional, pasajero y memorable.

La Bajada de la Virgen de las Nieves mantiene todavía con asombrosa vitalidad vestigios de costumbres arraigadas y extendidas en el mundo hispano que, con el paso del tiempo, se han ido transformando y perdiendo en muchos lugares. Un repaso somero de testimonios literarios y documentales, centrado en la segunda mitad del siglo XVIII, permite pensar que ya entonces la isla de La Palma cuidaba y cultivaba singularmente una serie de manifestaciones que integraban diversas artes y habilidades al servicio de la fiesta barroca<sup>2</sup>, con una afición que podría valorarse como uno de los rasgos que definen la sensibilidad isleña. El tema es, desde luego, rico y sugerente y no se plantea aquí ni por primera vez ni con un enfoque novedoso o revelador. Nos limitamos a recapitular, valorar y contextualizar de forma incompleta y parcial algunos aspectos del ornato callejero o urbano, sobre todo a partir de una relectura del texto de la *Descripción verdadera* de los cultos y funciones celebrados con motivo de la Bajada de 1765<sup>3</sup>, que se mantuvo inédito hasta hace algunos años y que ha sido muy útil en varios frentes para diversos autores.

Este manuscrito constituye una fuente muy notable para el estudio de la fiesta en Canarias por la prolijidad con la que describe los actos de aquel año, cuya riqueza también resulta excepcional si se compara con otras manifestaciones de este tipo en las islas y si atendemos a lo que revelan la literatura y las noticias de archivo hasta ahora conocidas. Conforme a un uso retórico genuinamente barroco, su anónimo autor insiste a lo largo del texto en el ornato de la ciudad con motivo del recibimiento, la estancia y la despedida de la Virgen de las Nieves en la capital de La Palma. La historiografía general coincide en referirse a cómo la ciudad se transforma, se metamorfosea y se disfraza con ocasión de fiestas especiales y solemnes, para las que se convierte en un escenario, en sintonía con el sentido teatral de los festejos<sup>4</sup>. En pala-

<sup>2</sup> Para una valoración de la Bajada de la Virgen como fiesta barroca, véase: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier. «Santa Cruz de La Palma y su fiesta barroca». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *1 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. 73-115.

<sup>3</sup> *Descripción verdadera de los solemnes cultos y célebres funciones que la mui noble y leal ciudad de Santa Cruz en la yslandia del señor San Miguel de La Palma consagró a María Santísima de las Nieves en su vaxada a dicha ciudad en el quinquenio de este año de 1765*. Edición de Antonio Abdo, Pilar Rey y Jesús Pérez Morera; [notas], Jesús Pérez Morera. [Santa Cruz de La Palma]: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, Escuela Municipal de Teatro, 1989.

<sup>4</sup> Véanse, entre otros: BONET CORREA, Antonio. «Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras: el lugar y la teatralidad de la fiesta barroca». En: *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*. Madrid: Ediciones del Serbal, pp. 49 y 66; LLEÓ CAÑAL, Vi-

bras de Bonet Correa, «había que crear una decoración apta para la fiesta, un ornato que hiciese olvidar la ciudad de todos los días»<sup>5</sup>. Lleó Cañal, al referirse al adorno de las fachadas en Sevilla para la celebración del *Corpus Christi*, indica que esto revela la voluntad «de ocultar, de hacer desaparecer, literalmente, el aspecto cotidiano de la ciudad»<sup>6</sup>. La transformación festiva es esencialmente efímera, pero a veces dio lugar a otras de mayor calado o permanentes. En 1753 las monjas catalinas de Santa Cruz de La Palma adquirieron unas casas contiguas a su convento para hacer plaza por la que pudieran transitar sus procesiones, tanto las eucarísticas como las de los santos<sup>7</sup>.

Los decorados son el signo visible de la fiesta, manifiestan la interrupción de la cotidianidad: son un símbolo. Martínez-Burgos, al hilo de una cita de Scavizzi (*todo símbolo encierra en sí un misterio*), recuerda que, para el caso de la ceremonia procesional, «el misterio último al que nos remite es el de ofrecer a los fieles la visión de la Jerusalén celestial, del paraíso prometido»<sup>8</sup>. De hecho, el texto palmense incluye varias menciones explícitas en este sentido: «eran las calles un célebre parayzo»; «era un parayso la plaza, parecía un cielo la yglecia»; «hubo tanta rama y flores que era vivir en un célebre paraíso»; «un parayso de ramos y vanderas»; «estaba toda la calle hecha un cielo»<sup>9</sup>.

También las personas, su crecido número, su abigarrada presencia y las aglomeraciones a pie de calle o en ventanas y balcones, contribuían al esplendor de la fiesta y al asombro que provocaba. Los autores de relaciones como la *Descripción* de 1765 no pasan esto por alto: «En todo el día no faltó el concurso de la yglecia y mal se podía transitar por las calles, como se hallaba en la ciudad toda la más de la ysla, estaban calles y plazas no menos colmadas de alegría que de multitud de gentes»<sup>10</sup>. Y también anotó que, con motivo de la procesión general, «pasaron de seis mill personas las que en la ciudad se hospedaron»<sup>11</sup>.

---

cente. *Fiesta grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1980, p. 47.

<sup>5</sup> BONET CORREA, Antonio. *Op. cit.*, p. 49.

<sup>6</sup> LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Op. cit.*, p. 55.

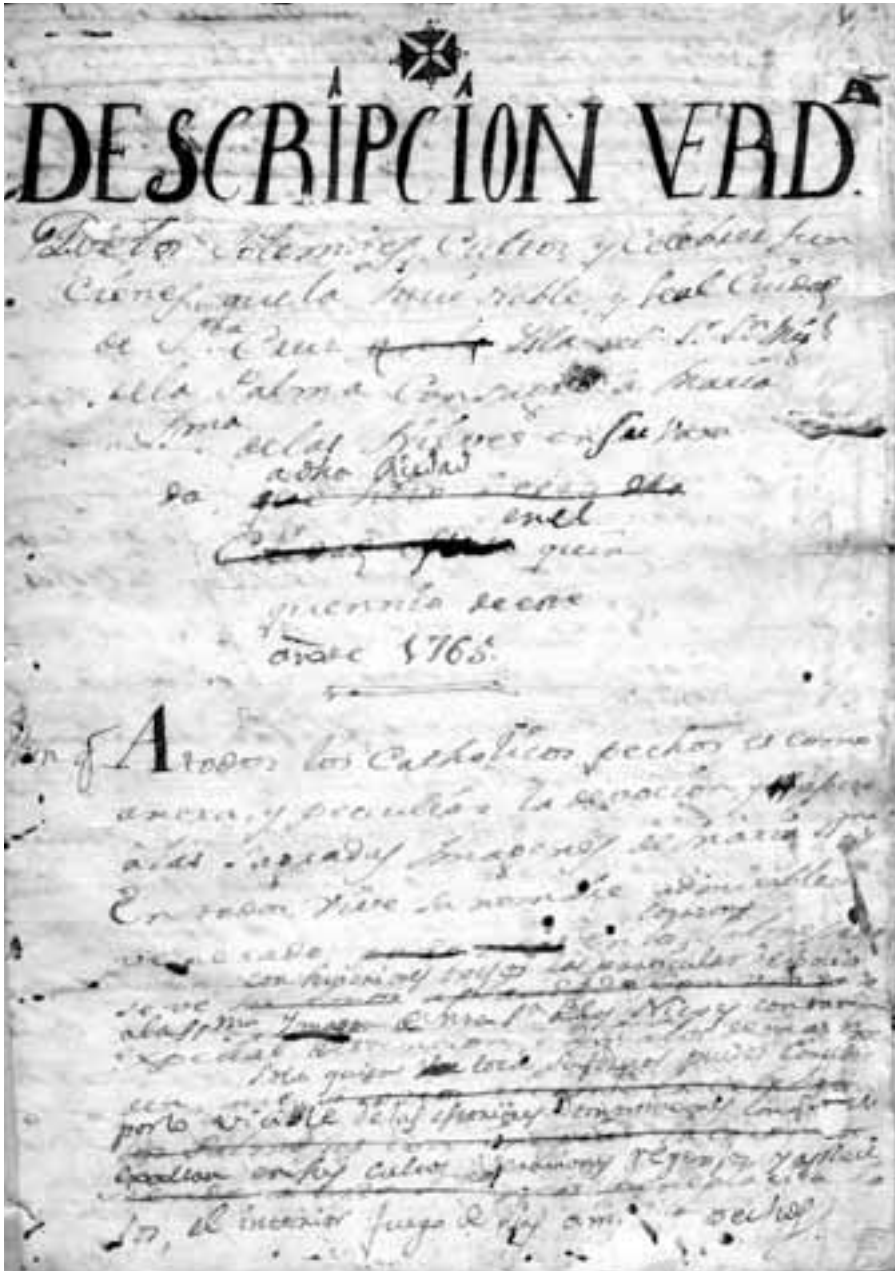
<sup>7</sup> PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Santa Cruz de La Palma: recorrido histórico-social a través de su arquitectura doméstica*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma: CajaCanarias: Colegio de Arquitectos de Canarias (Demarcación de La Palma), 2004, p. 203.

<sup>8</sup> MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. *Ídolos e imágenes: la controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Salamanca: Caja de Ahorros de Salamanca, 1991, p. 50.

<sup>9</sup> *Descripción verdadera...* *Op. cit.*, pp. 26, 37, 51, 53 y 59.

<sup>10</sup> IBIDEM, p. 33.

<sup>11</sup> IBIDEM, p. 45.



*Descripción verdadera de los solemnes cultos y célebres funciones que la mui noble y leal ciudad de Santa Cruz de la isla del señor San Miguel de La Palma consagró a María Santísima de las Nieves en su vaxada [...], 1765. Archivo de la Familia Poggio*

## LUZ, OSCURIDAD Y REFLEJOS

La transformación urbana comenzaba antes de que la Virgen iniciara su camino de bajada. Lamentablemente, apenas contamos con noticias respecto de los plazos y la antelación con que se preparaba el variado repertorio ornamental que transfiguraba la ciudad. Para el caso de 1765, sabemos que se anunció la visita a voz de pregonero y se aprovechó esta proclama para mandar que las calles y las plazas de la capital estuvieran iluminadas un día antes y dos después<sup>12</sup>. Aunque escapa a nuestro propósito estricto, no nos resistimos a evocar el recorrido de sendos carros anunciadores a los que sirvieron de escolta más de sesenta jóvenes con riquísimos y vistosos atuendos, distintos una noche y otra<sup>13</sup>. El brillo, el lujo y el color —en este caso de forma itinerante, no fija; pero sí callejera— como signo de fiesta. Consideremos la presencia móvil de la luz como compañía del cortejo procesional. Los miembros de hermandades y cofradías solían portar hachas y faroles y también las andas incluían luz inmediata para alumbrar la imagen de devoción en su *caminar*.

También la noche hace presencia como un escenario propicio en cuya oscuridad resplandecen el oro, la plata y el fuego, como un tiempo excepcional regateado a la rutina y a los afanes cotidianos<sup>14</sup>. Ganar horas a la oscuridad es una constante en la fiesta barroca<sup>15</sup>. En efecto, el segundo carro partió a las ocho de la tarde justificando que se encendiesen hachas, faroles y luminarias en calles, ventanas y balcones. Al menos en algunos casos, se trataba de elementos con cierta complejidad decorativa: «ymágenes de María esculpidas en papel, puestas luces a la espalda, iluminadas en primorosas perspectivas, otras con los atributos»<sup>16</sup> (se entiende, que símbolos aplicados a la Virgen). Para la noche que llegó la patrona, se pregonó por la tarde un bando «con soldados a lo burlesco»: «Manda su merced / el que manda, manda, / que se pongan hogueras / en todas ventanas / y en las calles todas / cuelguen luminarias»<sup>17</sup>.

La orden de encender este tipo de iluminaciones fue habitual con motivo de diversos festejos. Por traer un ejemplo relativamente temprano, en 1559, con motivo de la paz ajustada entre los reyes de España y Francia, se organi-

<sup>12</sup> IBIDEM, p. 19.

<sup>13</sup> IBIDEM, pp. 19-20.

<sup>14</sup> Respecto a la nocturnidad, para el caso de la fiesta en Canarias, véase: HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel. *La religiosidad popular en Tenerife durante el siglo XVIII (las creencias y las fiestas)*. La Laguna: Universidad de La Laguna, 1990, pp. 82-90.

<sup>15</sup> CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier. *Op. cit.*, p. 107.

<sup>16</sup> *Descripción verdadera... Op. cit.*, p. 21.

<sup>17</sup> IBIDEM, p. 34.

zó en Santa Cruz de La Palma una procesión para el 15 de agosto, en cuya noche habrían de encenderse «luminarias en todas las casas y ventanas, que todos los que tuviesen caballos saliesen en esta expresada noche con hachas encendidas, so pena de 20.000 maravedís»<sup>18</sup>. En 1680, al celebrarse el casamiento de Carlos II, se estipuló que en la noche del primer día de los festejos «se harán fuegos y luminarias»<sup>19</sup>. En 1701, con motivo de la proclamación de Felipe V, se pregonó que la víspera «a la noche encendieran todos a las ventanas luminarias y en las calles fogueras, pena de tanto; y en efecto encendieron en todas las ventanas hachas y luminarias y en la calle fogueras. El Cabildo hizo un árbol de fuego que se quemó en la plaza». También hubo hachas y luminarias en las Casas de Cabildo, en los castillos y en cuatro navíos que estaban entonces fondeados en el puerto<sup>20</sup>. Algo similar sucedió cuando se festejó en la isla la llegada al trono de Luis I en 1724: se vistieron las ventanas «de luces y luminarias y las calles de fuego»<sup>21</sup>.

La fascinación por el brillo como sinónimo de *lujo* y *efectismo* se presenta en el texto con menciones a la utilización de metales, piedras preciosas y perlas en diversos elementos decorativos. Por ejemplo, al referirse a un «altar de oro y plata, pues en él no se podía divisar otra coza que oro, plata y perlas, con muchas piedras de ynestimable valor; y aquí estaba una Señora, de confección mui peregrina, dentro de un sol de plata y un nombre de María bordado de perlas»<sup>22</sup>; o al aderezo de una de las ventanas del monasterio de las Catalinas, que «era todo un sitial de damasco verde y en él la imagen de Nuestra Señora de las Nieves, bordado todo de perlas, brillantes y esmeraldas». Otra ventana estaba colgada de damasco «con galones de oro y talcos»<sup>23</sup>. Lo mismo cabe considerar con respecto a la colocación, en el exterior, de espejos, láminas y cornucopias, cuando estas últimas contaban con guarniciones doradas. Luego nos detendremos brevemente en este capítulo, pero citemos ahora que «el claustro [del Convento de Santo Domingo] era un ramillete por estar todas ellas colgadas de damascos, con carmines y países de las más celetas pinturas con marcos dorados, espejos, cornucopias»<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias para la historia de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 1975-2011, v. I, p. 128.

<sup>19</sup> IBIDEM, v. II, p. 226.

<sup>20</sup> IBIDEM, v. I, p. 186. Véase también: VÁZQUEZ, Antonio, HUERTA, Andrés de, GONZÁLEZ HURTADO, Diego. *Crónicas de la proclamación de Felipe V en Santa Cruz de La Palma (1701)*. Edición de Víctor J. Hernández Correa y Manuel Poggio Capote. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2015, pp. 59, 74 y 81-82.

<sup>21</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Op. cit.*, v. I, pp. 361-362.

<sup>22</sup> *Descripción verdadera... Op. cit.*, p. 55.

<sup>23</sup> IBIDEM, p. 35.

<sup>24</sup> IBIDEM, p. 50.

## TRONOS Y ALTARES

La adecuación del interior de los templos para la celebración de las festividades era relativamente habitual, desde la sencilla iluminación de los altares en los que se oficiaban misas hasta el montaje de aparatosos tronos en citas especiales. Para ocasiones como la bajada quinquenal de la Virgen de las Nieves, puede aplicarse esta cita de Martínez-Burgos: «Más que el interior del templo, lo que sufre una auténtica transformación es el espacio urbano. La ciudad entera es la que se metamorfosea en un intento de sacralizar todo el marco en el que se desarrolla la procesión»<sup>25</sup>. Para Lleó, esta voluntad de sacralización, este deseo de reflejar el interior de los templos al aire libre explica el recubrimiento de calles, plazas y edificios<sup>26</sup>. Es como si el templo se extendiera a toda la ciudad al paso de la imagen de culto.

Al establecer el traslado quinquenal de la Virgen de las Nieves a la capital, el obispo García Ximénez especificó que, al llegar a la iglesia de El Salvador, la imagen debía ser «colocada en ella en trono decente»<sup>27</sup>. Así se hizo no solo en la parroquia, sino que la costumbre se extendió al resto de los templos en los que la efigie hacía parada durante su estancia en la capital. En 1718 las monjas catalinas obtuvieron licencia para fabricar un trono de madera, dorado y pintado, «en la forma de los de Tenerife, con su sagrario de elevación». Previamente, habían manifestado su «summo desconsuelo de ver que teniendo todas las yglesias desta ciudad, así de clérigos religiosos, religiosas y aún las ermitas, tronos dorados y muy desentes», lamentando ellas no tenerlo para las fiestas de Santo Domingo, Santa Catalina «y lo que más sin tener en qué resevir a Nuestra Señora de las Nieves cuando viene a visitar esta ciudad»<sup>28</sup>. En 1735 la Venerable Orden Tercera determinó que el trono dorado hecho para las funciones de San Francisco en su iglesia solo se usase con ese motivo «y en las funciones que cada cinco años bajare a favorecernos María Santísima de las Nieves»<sup>29</sup>.

Para la bajada de 1765, la *Descripción* a la que nos venimos refiriendo constata que en el itinerario de ida en la ermita de La Encarnación se preparó «su throno y altares ricamente compuestos e copiosamente iluminados a todo costo»<sup>30</sup>. Cuando llegó a la iglesia de las monjas dominicas, fue colocada «en el throno peregrino»<sup>31</sup>. Y respecto a la de Santo Domingo, el anónimo

<sup>25</sup> MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. *Op. cit.*, p. 53.

<sup>26</sup> Citado por: MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. *Op. cit.*, p. 53.

<sup>27</sup> ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE EL SALVADOR DE SANTA CRUZ DE LA PALMA (APES): *Octava de Nuestra Señora de Candelaria*.

<sup>28</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «Notas». En: *Descripción verdadera... Op. cit.*, p. 76.

<sup>29</sup> PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Op. cit.*, p. 31.

<sup>30</sup> *Descripción verdadera... Op. cit.*, p. 22.

<sup>31</sup> IBIDEM, p. 37.



cronista anotó que «todo el throno estaba adornado con el costo posible»<sup>32</sup>. Pero no nos interesan aquí tanto estos tronos interiores como los montados en espacios abiertos, como expresión de la premisa antes citada de cómo el ornato templario se reflejaba y se reproducía en el exterior. Por ejemplo, el día de la procesión general, en el entorno del convento de Santo Domingo «avía un corredor ricamente vestido de seda y otros primores y en una ventana estaba una ymagen de María devajo de un vistoso pavellón sobre un trono proporcionado con otros mayores aseos»<sup>33</sup>.

Ya para el día en que la imagen regresó a su santuario, el anónimo autor de la *Descripción* da cuenta de varios altares levantados en el recorrido, como el que se hizo en una casa «con un Niño Jesús mui hermoso» o el que se dispuso «en una puerta con una ymagen devotíssima de Piedad, la más hermosa que el mexicano ingenio produjo, el qual altar era un vistoso cielo de belleza»<sup>34</sup>. En ambos casos merece llamarse la atención sobre la presencia de imágenes religiosas integradas en ellas, lo que permite considerar su función ornamental más que práctica (no se trataba, entonces, de altares de descanso). Esto, además, insiste en la idea de que la apariencia de los interiores sacros en estos días especiales desbordaba aquellos espacios y se extendía a las calles, que semejaban ser naves de iglesias. En «el último llano de la ciudad» se colocó a la Virgen «sobre un altar y throno de nubes» y se representó la loa de despedida. Un poco más adelante, en el barranco, hubo otro altar en una cueva. Y al llegar al llano del santuario, «avía un arco mui vistoso a lo campestre devajo del qual estaba una meza, donde hizo pausa la Señora»<sup>35</sup>.

Estos altares y tronos situados a lo largo del recorrido recuerdan y quizá tomaran como referencia o modelo los que se solían hacer para el descanso del Santísimo Sacramento durante las procesiones eucarísticas, particularmente las de la fiesta del *Corpus Christi*. Para La Palma, contamos con noticias como la relativa al que se montaba arrimado a una casa de la calle Real el domingo de Pascua, costumbre que comenzó cuando las monjas clarisas se alojaron en ella durante las obras de reedificación de su convento. A partir de 1691 los sucesores en el mayorazgo instituido por Juan Fierro y Monteverde y Tomasa Espinosa y Valle quedaron obligados a «hacer y enramar con decencia el altar que se venía armando arrimado a su dicha casa, para que en la procesión de la mañana de Pascua descanse en él la custodia con el Santísimo Sacramento»<sup>36</sup>. También hay referencias sobre una tarima y mesa «para descansar el Santísimo» que se

<sup>32</sup> IBIDEM, p. 45.

<sup>33</sup> IBIDEM, p. 45.

<sup>34</sup> IBIDEM, pp. 54-55.

<sup>35</sup> IBIDEM, p. 64.

<sup>36</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Op. cit.*, v. I, p. 39.

armaban entre las dos puertas de la iglesia del monasterio de monjas catalinas con motivo de la procesión del *Corpus* de los dominicos<sup>37</sup>.

Entre otros testimonios isleños, podemos traer aquí un ejemplo temprano (1624) con el aliciente de que se trata de un documento gráfico, localizado en un protocolo notarial de La Orotava. Es un dibujo que muestra, tal vez, un arco de descanso para el Santísimo, pues acoge una monumental custodia adornada con flores y ramas<sup>38</sup>. A pesar de que posiblemente estemos ante un boceto o una evocación, tiene un interés excepcional en el contexto canario, pues escasean las representaciones de este tipo. En su testamento otorgado en 1752 en Santa Cruz de Tenerife, Bartolomé de Fuentes dispuso que «todos los años el día de Corpus se ha de continuar poner el altar que se ha hecho siempre delante de la puerta de dicha casa de la vivienda de dichos señores [los hermanos Logman], con la decensia que se ha acostumbrado para recibir a Su Magestad en la pausa que allí se hace y el Viernes Santo, con especialidad para la pausa del Santo Entierro se pondrá la alfombra y rama a diferencia de las demás posesiones, las que solo an de tener rama, como es la de Lágrimas de San Pedro y otras principales del año»<sup>39</sup>. Al año siguiente, el domingo de la infraoctava de *Corpus*, cuando los franciscanos y los dominicos celebraban su fiesta sacramental en La Laguna, «en la bocacalle que sale a la plaza, al venir de Santo Domingo, se hizo una gran enramada, y a un testero y otro colgado y con láminas, y puesto un pabellón de damasco encarnado y en el suelo una mesa donde pusieron la Majestad al pasar la procesión»<sup>40</sup>.

#### PERSPECTIVAS Y PASOS

Una valoración distinta merecen los numerosos pasajes, generalmente bíblicos, situados en diversos puntos de la ciudad durante los días de la Bajada de la Virgen. Su propia configuración y planteamiento —recurriendo en algunos casos a ingenios mecánicos que perseguían la sorpresa y el asombro, además de tener un sentido didáctico— los aleja de su consideración meramente decorativa o devocional. El texto de 1765 refiere el montaje de varias *perspectivas*; nos referiremos solo a algunas. El día en que llegó la Virgen hubo una «mui donosa y divertida, con muchas figuras mui hermosas, con todas las circunstancias

<sup>37</sup> IBIDEM, v. III, p. 251.

<sup>38</sup> SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. «Apuntes sobre los altares efimeros en el Corpus de La Orotava». [Boletín de] *noticias de El Museo Canario*, n. 8 (2003), pp. 16-18.

<sup>39</sup> ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE (AHPST): *Sección histórica de Protocolos notariales*, 1688, escribanía de Baltasar Vandama de Lesana, ff. 28r-28v, 24/4/1752.

<sup>40</sup> ANCHIETA Y ALARCÓN, José de. *Diario*. Edición de Daniel García Pulido. Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria: Idea, 2001, v. II, p. 94.



Dibujo de un probable arco de descanso para el Santísimo que acoge una monumental custodia adornada con flores y ramas, 1624. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Protocolos Notariales, n. 2818, portadilla del cuaderno 14 de escrituras públicas de 1624

que pide el passo según la sagrada historia»; otra en la bocacalle que llamaban *del Castillo*, con el paso de Judith y Holofernes; y otras que representaban «mui al vivo» la escala de Jacob y la del Ángel y Jacob<sup>41</sup>. En su tránsito hasta las

<sup>41</sup> *Descripción verdadera... Op. cit.*, p. 26.

Catalinas, en la cuesta llamada *del Pósito* «se vía una perspectiva de todo primer y asseo, adornada con varias y hermosas figuras que ocupaban aquel texto de casas». Y ya en el convento, en el mirador, «algunos pasos de escritura como la escala de Jacob y el paso de Judith y una imagen de Nuestra Señora la Pastora al modo que la pintan, propiamente imitada»<sup>42</sup>.

Al llegar a Santo Domingo, en el primer ángulo del claustro: «el pasaje del Arca del Testamento, quando fue llevada de la casa de Abedeón al templo de David». En este caso, se recurrió a una rueda *interior* para presentar en movimiento «una procesión que componían 37 figuras»<sup>43</sup>. Ingenios similares se utilizaron en otros *pasos*, como el de Mardocheo y Amán situado en la bocacalle llamada *La Callejeta*, «paseándose con 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 naturalmene con artificio en una rueda) con el mayor lucimiento»<sup>44</sup>. En la plaza del convento de las monjas catalinas se situaron cuatro altares. En uno de ellos se representó<sup>45</sup>

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 misma entrada muchas veces sin que se percibiera, por la copia de ellos.

No nos hemos resistido a incluir esta cita porque, de alguna forma, este misterioso entrar y salir de los animales evoca la sorpresa y el asombro que todavía causa la transformación de los Enanos en su danza lustral.

Ha de entenderse que estas perspectivas incluían telones pintados<sup>46</sup> que situaban las escenas representadas en sus propios entornos, a veces paisajes. Por ejemplo, en uno de los pasos emplazados en el convento dominico «víanse muchas ciudades hermosas y a lo lexos los montes mui naturales llenos de nieve»<sup>47</sup>. Aunque cada montaje tendría sus particularidades, queda claro que se

<sup>42</sup> IBIDEM, p. 35.

<sup>43</sup> IBIDEM, p. 46. El cronista recogió otras *fábulas* recreadas en el convento dominico: la visión del Apocalipsis, el sacrificio de Elías, la expulsión del paraíso... Véase: *Descripción verdadera... Op. cit.*, pp. 50-51.

<sup>44</sup> IBIDEM, pp. 51-52.

<sup>45</sup> IBIDEM, pp. 35-37.

<sup>46</sup> Véase, al respecto: CABEZAS GARCÍA, Álvaro. «Perspectivas y zarazas: la pintura sobre tela para las fiestas barrocas andaluzas». En: María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán (coords.). *El Barroco: universo de experiencias*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017, pp. 337-350.

<sup>47</sup> *Descripción verdadera... Op. cit.*, p. 47.

recurría de forma integradora a la pintura, a la escultura y a *maravillas*, es decir, artilugios mecánicos que fascinaban al público con sus sorprendentes efectos. Respecto a las figuras de bulto, por así decirlo, Lleó cita para los *pasos* de Sevilla a finales del siglo XVI que «las figuras eran de barro con caretas pintadas de *papier maché* y cabelleras de cáñamo»<sup>48</sup>. La lectura de este texto, tan rico y sugerente, deja también muchas cuestiones abiertas y propicia preguntas. Nos gustaría saber más, por ejemplo, sobre las «figuras de Génova que causaban mucha diversión y entretenimientos», integradas en una «hermosa perspectiva» en el recorrido de la Virgen hacia el convento franciscano<sup>49</sup>.

Sin ánimo de ser exhaustivos, citemos que en una casa inmediata a la placeta «estaba en una ventana una fuente en que una azucena primorosa brotaba agua por siete flores»<sup>50</sup>. Hay noticia también sobre «una fuente con una figura burlesca» y sobre «dos hermosas fuentes que recreaban la vista» en diversos puntos del recorrido<sup>51</sup>. Para la edición de la Bajada de la Virgen de 1815, contamos con la mención de un artificio similar. En el claustro del convento franciscano «estaban todos los atributos de Nuestra Señora, y de cada uno salía un chorro de agua con mucha rapidez, todos los cuales se unían en un grueso arroyo»<sup>52</sup>. Estos efectos con elementos líquidos nos recuerdan, por citar un ejemplo isleño próximo en el tiempo, otro artificio que formó parte de las fiestas celebradas en La Laguna en 1748 con motivo del primer centenario del sudor de la pintura de *San Juan Evangelista* de la iglesia de la Concepción. En el «primero pedestal de la torre se limitó vivamente un montecillo», a cuyos pies «se descubrían dos fuentes que duraron todo el día de generosos vinos, tinto y blanco, que abundantemente brindaban a la memoria de la salud agradecida del objeto destes cultos»<sup>53</sup>.

#### RAMOS, FLORES, COLGADURAS Y BANDERAS

La utilización de vegetales, principalmente ramas, hierbas olorosas y flores, es una nota común en las fiestas barrocas hispanas. Las ordenanzas de Tene-

<sup>48</sup> LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Op. cit.*, p. 55.

<sup>49</sup> *Descripción verdadera...* *Op. cit.*, p. 52.

<sup>50</sup> IBIDEM, p. 52.

<sup>51</sup> IBIDEM, p. 52.

<sup>52</sup> *Festejos públicos que tuvieron lugar en la ciudad de La Palma con motivo de la Bajada de Nuestra Señora de las Nieves, verificada el 1.º de febrero de 1845*. Edición de Pilar Rey y Antonio Abdo. [Santa Cruz de La Palma]: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 2005, p. 45.

<sup>53</sup> ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, FONDO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN, LA LAGUNA (AHDLL, FPNSSL): *Descripción de las funciones reales y otras extraordinarias dignas de especial memoria que se celebran así en esta Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción...*, f. 14v.

rife, por ejemplo, prescribían que para la procesión del *Corpus* las calles deberían estar «barridas y regadas sus pertenencias y entapizadas y enramadas y con perfumes»<sup>54</sup>. En la *Descripción* de la Bajada de 1765 se localizan diversas referencias sobre la presencia de estos elementos no solo como adorno sino, de una forma algo más compleja, para evocar y recrear la naturaleza salvaje, símbolo de ‘lo agreste’ y de ‘lo primitivo’<sup>55</sup>. En última instancia, del paraíso, insistiendo así en una idea antes anotada. Veamos algunos testimonios. El día en que la imagen de la Virgen emprendió su camino hacia la capital, en La Dehesa el campo estaba «adornado de laureles y vanderas, que parecía un propio monte, cuio adorno siguió hasta la Hermita del Planto, la qual estaba mui compuesta sobre el primor y hermosura de aquel vistozo catio»<sup>56</sup>. El llano de La Cruz del Adelantado, donde la Virgen era recibida ya en la ciudad, estaba «frondosamente adornado de ramos, flores y banderas». Allí la Virgen hizo pausa «vajo un arco hecho de obra aunque campestre, primorosa, colgado de figuras de alfeñique, alcorza y una corona de lo mismo, palomas y liebres vivas»<sup>57</sup>.

El día de la despedida, el llano de la Cruz (en el que concluían las calles de Los Molinos y del Tanque) «era un monte deleytoso en ramos y primores, tenía un arco de palacio como los demás compuesto». Y tiene particular interés advertir que a la salida de la ciudad, en sus afueras «no hubo damascos ni colgaduras por la mucha inopia de aquellos vezinos, pero hubo tanta rama y flores que era vivir en un célebre paraíso»<sup>58</sup>. Queda claro que los lujosos textiles daban un ambiente más suntuoso, pero, a falta de ellos, la ornamentación natural cumplía el propósito de transformación urbana efímera. Lo normal es que se combinaran. A la llegada de la Virgen a la capital, desde el entorno de Santa Catalina hasta la parroquia «eran las calles un célebre parayzo, adornadas las ventanas de damascos y las paredes de ramos y vanderas»<sup>59</sup>.

Respecto de la inclusión, por así decirlo, de animales en estas estructuras de naturaleza domesticada, podemos recordar otras noticias similares. Sabino Berthelot vio en el siglo XIX pájaros, conejos y hasta lagartos atados por cintas en arcos armados para la fiesta de San Pedro en Güímar: «Estos pobres animales, asustados por el rumor de la multitud, por el canto de los romeros y las explosiones de los cohetes se debatían entre las ramas. Y revoloteando

<sup>54</sup> *Las antiguas ordenanzas de la isla de Tenerife: notas y documentos para la historia de los municipios canarios*. Edición de José Peraza de Ayala. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1935, p. 56.

<sup>55</sup> BONET CORREA, Antonio. *Op. cit.*, p. 46.

<sup>56</sup> *Descripción verdadera... Op. cit.*, p. 22.

<sup>57</sup> IBIDEM, p. 22.

<sup>58</sup> IBIDEM, p. 59.

<sup>59</sup> IBIDEM, p. 26.

de un lado a otros, agitando las cintas rojas a que estaban atados currucas, mirlos, tórtolas y canarios. Allí estaba patente todo un curso de Historia Natural»<sup>60</sup>.

La idea de la frondosidad en el ornato vegetal, que también debía interpretarse como signo de derroche y esplendor, se repite a lo largo del texto. El día de la procesión general, en la plaza de Santo Domingo «se mirava todo hecho un monte, el más frondoso, con la mucha variedad de ramos y árboles, de atributos de la Virgen, interpolados con vanderas que eran en número 42»<sup>61</sup>. En el tránsito de San Francisco a las Claras: «estaban las calles [...] llenas de vanderas y ramos frondosos, como también toda la calle Real, que era un parayso así en ramos como con flores [...]. Todo el demás citio de dicha calle hasta el llano del monasterio estaba lleno de vanderas en astas mui descolladas, vestidas de ramos y flores y multitud de árboles y ramos». El llano del convento era «un parayso de ramos y vanderas»<sup>62</sup>.

También en esto la calle imitaba al templo. Tanto los parroquiales como los conventuales y sus claustros se engalanaban con ramas y flores. Muchas dotaciones incluían, como un gasto previsto más, el de las cargas de rama y hierbas, algunas de ellas olorosas, que contribuían a componer un ambiente distinto y atractivo. El propio trono en el que la Virgen permanecía durante el octavario de la Candelaria en la iglesia de El Salvador fue objeto de dotaciones diarias encaminadas, entre otros aspectos, a costear «muchas flores de que adornaban el templo»<sup>63</sup>. Mientras estuvo en la iglesia de las monjas catalinas, el cronista da cuenta de que fue «aplaudida con mússicas, pláticas y enrames»<sup>64</sup>. Y estando en la de las claras, «enramaban algunos devotos esmerádoce cada uno en escederse con una santa y divina emulación [...]. Cada día salían devotos pidiendo lizencia para enramar»<sup>65</sup>. Las ramas eran naturales, se recogían en el monte. Las flores también podían serlo, aunque se estilaba el uso de flores artificiales: de tela, de papel o de talco. Tenían fama las de Génova. En uno de los pasajes montados en la portería de Santo Domingo, «eran sus flores de las más primorosas de Génova, tan diversas como hermosas, y otras de pasta y escarcha; los frutos artificiales también de Génova, tan naturales que hasía dudar la vista el primor del ase»<sup>66</sup>.

<sup>60</sup> Citado por: HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel. *Fiestas y creencias en Canarias en la edad moderna*. Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria: Idea, 2007, pp. 367-368.

<sup>61</sup> *Descripción verdadera...*, *Op. cit.*, p. 45.

<sup>62</sup> *IBIDEM*, p. 53.

<sup>63</sup> *IBIDEM*, p. 35. Sobre las dotaciones, véase: Pérez Morera, Jesús. «Notas». En: *Descripción verdadera... Op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>64</sup> *Descripción verdadera... Op. cit.*, p. 44.

<sup>65</sup> *IBIDEM*, p. 54.

<sup>66</sup> *IBIDEM*, p. 50.

Las banderas y los gallardetes textiles se alternaban con las ramas y contribuían a dibujar el ambiente boscoso ya aludido. No solo en las calles. El día en que la Virgen salió del convento de Santo Domingo, la *Paloma isleña* y otras embarcaciones hicieron salvos en el puerto, «que le surgían adornadas de vanderas, faroles y gallardetes»<sup>67</sup>. Al hilo de esto, recordemos que el navío nombrado la *Paloma isleña* estaba «enjarciado tan propiamente que el que no mirava su casco y sólo vía sus velas podía sin duda afirmar que caminara velox por el sopló del aura que soplava sus velas»<sup>68</sup>. La generosidad en estos elementos ornamentales contribuía al esplendor y al prestigio de la fiesta: su número era proporcional a su brillantez. El anónimo autor de la *Descripción* de 1765 anotó que el día de la despedida de la Virgen, en el trayecto entre las monjas claras y el llano, hubo doscientas treinta y dos banderas, «con que estaba la calle mui lucida»<sup>69</sup>.

Las colgaduras textiles, propias del interior del templo en tiempos solemnes, pasaron también a sus exteriores y al ámbito propiamente callejero. La puerta de la iglesia de San Francisco estaba cubierta por «un arco de damasco, adornado de espejos y láminas mui hermoso»<sup>70</sup>. La torre de Santo Domingo «fue remate de lo bello, colgada de damascos, brocateles, vanderas, gallardetes y otros adornos»<sup>71</sup>. Por citar otros testimonios de engalanamiento de torres isleñas, sabemos que en 1750, con motivo de la visita de la Virgen de Candelaria a La Laguna, se pusieron «colchas de damascos» en la de la iglesia de la Concepción<sup>72</sup>. Y en este mismo lugar, en 1760, durante las fiestas por la proclamación de Carlos III, a la vez que comenzaron a repicar de golpe todas las campanas, «se desplegaron a un tiempo las varias y vistosas vanderas, pavellones, gallardetes y flámulas de que estaba con gracia empavezada la torre»<sup>73</sup>. Las menciones al uso de damascos y otros tejidos se repiten en la *Descripción* a lo largo del itinerario recorrido por la Virgen de las Nieves durante su estancia en la capital.

#### PINTURAS, LÁMINAS, ESPEJOS Y CORNUCOPIAS

El trasvase de recursos decorativos de interior al ámbito callejero tiene otra manifestación en el empleo de cuadros, láminas, espejos y cornucopias en las

<sup>67</sup> IBIDEM, p. 51.

<sup>68</sup> IBIDEM, p. 22.

<sup>69</sup> IBIDEM, p. 64.

<sup>70</sup> IBIDEM, p. 52.

<sup>71</sup> IBIDEM, p. 51.

<sup>72</sup> ANCHIETA Y ALARCÓN, José de. *Op. cit.*, v. I, p. 486.

<sup>73</sup> 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. Ed. facs. La Laguna: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 1988, pp. 23 y 33.



fachadas de las casas y en los diversos montajes efectuados para dar vistosidad y relevancia a los lugares por los que transcurrían los traslados procesionales de la Virgen de las Nieves. No abundan las noticias sobre esto para el caso canario, por lo que las referencias incluidas en la *Descripción* de 1765 tienen un valor que desborda lo local. Así, el claustro de Santo Domingo «era un ramillete por estar todas ellas colgadas de damascos, con carmines y países de las más celetas pinturas con marcos dorados, espejos, cornucopias»<sup>74</sup>. La calle segunda del barrio de San José «estaba adornada de damasco, láminas, espejos, países y otras pinturas mui hermosas y tantas que se les perdió el guarismo»<sup>75</sup>. Durante el trayecto que siguió la imagen de la Virgen tras salir del convento de Santo Domingo, «no hubo balcón, ventana ni puerta en que no hubiese alguna coza que admirar, porque en aquellas partes que no había passages de escripturas avía fuentes, colgaduras, láminas y espejos con que estaba toda la calle hecha un cielo»<sup>76</sup>. Y por citar un ejemplo del recurso a este tipo de objetos integrados en los pasos o escenificaciones que en notable número se instalaron en aquel año, uno que recreó la erupción del volcán de Fuencaliente «estaba adornado de damascos y otros adornos, como ciudades y pinturas»<sup>77</sup>.

Queremos llamar la atención sobre la reiterada presencia de representaciones de la propia Virgen de las Nieves en el ornato callejero dispuesto con motivo de la Bajada de 1765. En la cuesta llamada *del Pósito* «se vía una perspectiva de todo primor y asseo, adornada con varias y hermosas figuras que ocupaban aquel textero de casas y en lo alto de una ventana de ellas, 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». En una ventana inmediada al mirador de las monjas catalinas se colocó «un sitial de damasco verde y en él la imagen de Nuestra Señora de las Nieves, bordado todo de perlas, brillantes y esmeraldas»<sup>78</sup>. La cuesta de Blas Simón «fue todo una hermosura lo que tocaban los ojos, porque dicha cuesta y calle era el mayor deleyte y costozo asseo; los balcones y ventanas fue el exmero más preciozo; en unas avía ymágenes de María Santísima de las Nieves en unas conchas de nubes adornadas de ángeles, damascos (bordados de perlas, brillantes y esmeraldas), talcos y otros primores»<sup>79</sup>.

Hay más ejemplos. Ya nos hemos referido a la azucena de la que brotaba agua por siete flores. Al pie «estaba una Señora de las Nieves mui hermosa,

<sup>74</sup> *Descripción verdadera... Op. cit.*, p. 50.

<sup>75</sup> IBIDEM, p. 54.

<sup>76</sup> IBIDEM, p. 51.

<sup>77</sup> IBIDEM, p. 54.

<sup>78</sup> IBIDEM, p. 35.

<sup>79</sup> IBIDEM, p. 51.

aunque pequeña». Y en otra ventana alta de la misma casa, «una Señora en una nube con adorno de láminas y sedas, que vestían todo el testero de la casa», quizá también un retrato de la patrona. Más adelante, en un balcón «avía una Señora de las Nieves sobre un grande toral o piedra de nieve con otros adornos»<sup>80</sup>. Al menos en alguno de estos casos, es posible que se recurriera a sacar a la calle (o a mostrar hacia ella) un verdadero retrato pictórico de la Virgen, cuyos primeros ejemplares conocidos se remontan al siglo XVII y que tuvieron especial difusión en la centuria siguiente<sup>81</sup>.

#### CONSIDERACIÓN FINAL

Lo que planteamos con estas últimas palabras no tiene la entidad de unas conclusiones. Nos limitamos a subrayar el interés y el carácter excepcional del texto anónimo de la *Descripción* de la Bajada de 1765, cuya riqueza en la anotación de actos, elementos decorativos o aparato literario, con ser muy notable, deja en el lector interesado una curiosidad insaciada, la necesidad de poder completarla con un acompañamiento gráfico o, sencillamente, el interés por conocer con mayor detalle todo lo recogido. Ojalá el capítulo de la fiesta barroca en Canarias contara con más fuentes de este tipo que permitieran, precisamente, responder a algunas preguntas planteadas para el caso palmense con informaciones referidas a otras fiestas en las demás islas. Pero lo que se vislumbra a partir de las fuentes editadas y de las noticias conocidas de archivo es que lo excepcional es La Palma, no particularmente esta crónica concreta sobre la Bajada de 1765. La magnificencia con la que se sigue celebrando esta fiesta quinquenal parece nutrirse de su anciana vitalidad, ya entonces inusual, extraordinaria.

<sup>80</sup> IBIDEM, p. 52.

<sup>81</sup> Véase, como trabajo compilatorio: RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. «Virgíneo pudor: sobre las veras efigies de la Virgen de las Nieves». 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]: Caja General de Ahorros de Canarias, 2010, pp. 13-37.

## 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 parateatrales<sup>1</sup> 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 1765<sup>2</sup>. Lo anterior justifica que, a pesar de haber sido analizada en diversas ocasiones y desde diferentes puntos de vista debido a su carácter minucioso<sup>3</sup>, 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.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> *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.

<sup>3</sup> 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 artilugios<sup>4</sup>.

Sin descartar un posible origen oriental<sup>5</sup>, 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 vitalidad<sup>6</sup>. 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)<sup>7</sup>. Así, se puede decir que la gran invención, a finales de la Edad Media, fue el reloj mecánico accionado por pe-

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

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

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> STRANEO, Stefano Ludovico. «Automa». En: *Treccani: Enciclopedia italiana* (1930). [Recurso en línea]. Disponible en: [http://www.treccani.it/enciclopedia/automa\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](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 profetas<sup>8</sup>.

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 mecánicos<sup>9</sup>.

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 1539<sup>10</sup>:

¿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 vandera 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»<sup>11</sup>, 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»<sup>12</sup>. Por su capacidad para sorprender y dada la «profunda capacidad de sugestión» del público «ante lo insólito y extravagante»<sup>13</sup>, los autómatas (junto a otro tipo

<sup>8</sup> 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/](http://www.treccani.it/enciclopedia/automa_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/). (Consultado el 4 de agosto de 2020).

<sup>9</sup> MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. «Sobre autómatas...». *Op. cit.*, p. 211.

<sup>10</sup> Citado en: ARACIL, Alfredo. *Op. cit.*, p. 297.

<sup>11</sup> IBIDEM, p. 254.

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

<sup>13</sup> 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»<sup>14</sup>.

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»<sup>15</sup>. 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 1680<sup>16</sup>:

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 agua<sup>17</sup>. 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 pseudocientíficos<sup>18</sup>. Debido al arduo estudio y a los continuos experimentos que eran necesarios para alcanzar la

<sup>14</sup> ARACIL, Alfredo. *Op. cit.*, p. 301.

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

<sup>16</sup> Citado en: IBIDEM.

<sup>17</sup> STRANEO, Stefano Ludovico. *Op. cit.*

<sup>18</sup> 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 juguetes<sup>19</sup>.

### 3. LA FIESTA BARROCA Y LA BAJADA DE LA VIRGEN

Javier Campos y Fernández de Sevilla ha definido las fiestas barrocas como<sup>20</sup>:

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 homónimo<sup>21</sup>, cuyos modelos artísticos fueron predominantes en el ámbito europeo e iberoamericano entre los siglos XVII y XVIII<sup>22</sup>.

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»<sup>23</sup> (y como también ocurre en la crónica de la Bajada de 1765, que analizaremos en el siguiente apartado). A la espectacularidad de

<sup>19</sup> STRANEO, Stefano Ludovico. *Op. cit.*

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> IBIDEM, pp. 74 y 79.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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 sobrenaturales<sup>24</sup>. 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»<sup>25</sup>, y en los que la monarquía católica también salía fortalecida, puesto 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»<sup>26</sup>. 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 sinnúmero de «elementos vegetales para el discurrir del cortejo procesional»<sup>27</sup>. 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»<sup>28</sup>.

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-

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

<sup>25</sup> CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. *Op. cit.*, p. 74.

<sup>26</sup> IBIDEM, p. 108.

<sup>27</sup> MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. «Sobre autómatas...». *Op. cit.*, p. 210.

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

cífico»<sup>29</sup>. *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»<sup>30</sup>. 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 participante<sup>31</sup>.

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»<sup>32</sup>, 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 religioso<sup>33</sup>. 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 artes<sup>34</sup>. Sin embargo, la

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. *Op. cit.*, p. 80.

<sup>31</sup> IBIDEM, pp. 114-115.

<sup>32</sup> IBIDEM, p. 82.

<sup>33</sup> IBIDEM, p. 80.

<sup>34</sup> 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 febrero<sup>35</sup>), 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 Siena<sup>36</sup>. 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»<sup>37</sup>. Lo mismo sucedía al pasar por el con-

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> *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 demolida 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».

<sup>37</sup> *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 35.

vento, cuya rica decoración exterior era igualmente la viva imagen de una fiesta barroca<sup>38</sup>:

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 ello<sup>39</sup>:

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 alambrés, con tanta propiedad y lixereza, que era asombro<sup>40</sup>.

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.

<sup>38</sup> IBIDEM.

<sup>39</sup> 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 maravillarse 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.

<sup>40</sup> *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 Nieves<sup>41</sup>, funcionaban a modo de glosa con clara intención didáctica: «para la maior inteligencia del vulgo lego»<sup>42</sup>, 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»<sup>43</sup>:

La Divina Madre pía  
determina, soberana,  
se salve la especie humana  
en el arca de María<sup>44</sup>.

La representación en la plaza culminó, en consonancia con unos fastos típicamente barrocos, con música<sup>45</sup> y fuegos artificiales, hasta el punto de que parecía «que el convento se quemaba»<sup>46</sup>; 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 Angeles, le dedicaron una *Loa de Recivimiento*<sup>47</sup>. 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»<sup>48</sup>), 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.

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

<sup>42</sup> *Descripción Verdadera...* *Op. cit.*, p. 37.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> *Descripción Verdadera...* *Op. cit.*, p. 36.

<sup>45</sup> 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.

<sup>46</sup> *Descripción Verdadera...* *Op. cit.*, p. 37.

<sup>47</sup> IBIDEM, pp. 38-44.

<sup>48</sup> 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 Victorias<sup>49</sup>, 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»<sup>50</sup>. 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»<sup>51</sup>, había una representación con autómatas en el claustro, a la entrada de la capilla del Capítulo<sup>52</sup>, que mostraba el traslado del Arca de la Alianza a Jerusalén<sup>53</sup>:

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, capittán 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-

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup> *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 45.

<sup>51</sup> IBIDEM.

<sup>52</sup> 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.

<sup>53</sup> *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 fondo<sup>54</sup>. 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)<sup>55</sup>, 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

<sup>54</sup> 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.

<sup>55</sup> «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 danzaba<sup>56</sup>, 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 quatro varas de largo», lo que equivaldría hoy a casi tres metros y medio (3,36 m)<sup>57</sup>; 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)<sup>58</sup>; 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»<sup>59</sup>, de la que se reproduce, a continuación, un fragmento<sup>60</sup>:

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

<sup>56</sup> «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.*

<sup>57</sup> 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.

<sup>58</sup> 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.

<sup>59</sup> *Descripción Verdadera... Op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>60</sup> *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»<sup>61</sup>:

<sup>61</sup> 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 puertas<sup>62</sup>, 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 Virgen<sup>63</sup>:

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.

<sup>62</sup> *Descripción Verdadera...* *Op. cit.*, p. 49.

<sup>63</sup> *IBIDEM*, pp. 49-50.

esas dos escenas, el cronista habla expresamente del movimiento de figuras, animales u objetos y del efecto de sorpresa que provocaban<sup>64</sup>.

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 milagro<sup>65</sup>:

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*<sup>66</sup>:

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 hermoeseado.

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-

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 50.

<sup>66</sup> 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*<sup>67</sup>: como nueva Eva triunfante sobre el pecado, salvadora del género humano<sup>68</sup> 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 divinidad<sup>69</sup>. 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 María<sup>70</sup>.

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»<sup>71</sup>; y, aunque el escenario geográfico y la cronología difieran, el que compartan un mismo sustrato cultural barroco justifica su inclusión aquí.

<sup>67</sup> BRITO DÍAZ, Carlos. *Op. cit.*, pp. 239 y 244.

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

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

<sup>70</sup> 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.

<sup>71</sup> 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»<sup>72</sup>, permitiendo el movimiento continuado de las figuras<sup>73</sup>:

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 escriven 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 aquel<sup>74</sup>. 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

<sup>72</sup> IBIDEM, p. 45.

<sup>73</sup> Citado en: IBIDEM, pp. 43-45.

<sup>74</sup> IBIDEM, p. 47.

«callejeros» palmeros, si bien en Valencia la copia —o trasvase— se produce a la inversa, de la calle al convento<sup>75</sup>:

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 Obededom y entraba en el templo<sup>76</sup>:

Delante de la puerta de la Capilla de los Reyes, se representava el milagro de la muerta 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 él 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

<sup>75</sup> Citado en: IBIDEM, pp. 46-47.

<sup>76</sup> 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»<sup>77</sup>. 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 hombres<sup>78</sup>. 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 naturalidad<sup>79</sup>:

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

<sup>77</sup> *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 51.

<sup>78</sup> SEBASTIÁN, Santiago. *Op. cit.*, pp. 226-228.

<sup>79</sup> *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 primero<sup>80</sup>:

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»<sup>81</sup>, y tras visitar en ella el Real Monasterio franciscano de la Inmaculada Concepción (muy engalanado y lleno de altares, pasajes bíblicos, fuentes, etc.)<sup>82</sup>, la imagen fue llevada al convento de Santa Águeda, orden de Santa Clara<sup>83</sup>, 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 que<sup>84</sup>:

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 prosección a el llano de donde se veía el fuego paró la Señora,

<sup>80</sup> IBIDEM, p. 52.

<sup>81</sup> IBIDEM.

<sup>82</sup> 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.

<sup>83</sup> 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.

<sup>84</sup> *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 palmeros<sup>85</sup>. 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 descrita<sup>86</sup>, 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 ocasión<sup>87</sup>. En este sentido, el hecho de que el cronista de 1765 sitúe la histórica

<sup>85</sup> 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.

<sup>86</sup> 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.

<sup>87</sup> 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 palmera<sup>88</sup>.

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»<sup>89</sup>.

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*<sup>90</sup>:

<sup>88</sup> 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.

<sup>89</sup> *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 54.

<sup>90</sup> 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 Ramos<sup>91</sup>.

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»<sup>92</sup>, 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

<sup>91</sup> *Descripción Verdadera... Op. cit.*, p. 64.

<sup>92</sup> 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 Virgen<sup>93</sup>:

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 recordado<sup>94</sup>:

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)<sup>95</sup>, lo que indica que ya se conocían en La Palma algunos de los nuevos entretenimientos que circulaban por Europa desde la centuria anterior<sup>96</sup>.

<sup>93</sup> PÉREZ GARCÍA, Jaime, GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. «Noticias curiosas escritas de puño y letra del notario ec[lesiásti]co D<sup>n</sup> 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.

<sup>94</sup> *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.

<sup>95</sup> IBIDEM, p. 46.

<sup>96</sup> 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»<sup>97</sup>. 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 mágico<sup>98</sup>:

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»<sup>99</sup>.

Como ha señalado María Victoria Hernández, «todos estos saberes debieron ser empleados en las aparecidas de la cruz, del 3 de mayo»<sup>100</sup>, 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.

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

<sup>98</sup> IBIDEM.

<sup>99</sup> IBIDEM, p. 91.

<sup>100</sup> 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 poleas<sup>101</sup>) «que otorgaba movimiento al madero y a otros elementos próximos»<sup>102</sup>; en ocasiones, se acompañaban con una loa, que podía llegar a sustituir la aparición de la cruz, o bien ser ambas (loa y cruz) independientes<sup>103</sup>. 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»<sup>104</sup>, 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*<sup>105</sup>. Así sucedió en Breña Baja con la cruz del barranco de Amargavinos en 2016<sup>106</sup> o con la cruz de Las Breveritas en sus ediciones de 1999 y 2015<sup>107</sup>. 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

<sup>101</sup> 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.

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

<sup>103</sup> IBIDEM, p. 91, nota 31.

<sup>104</sup> HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. *Op. cit.*, p. 93.

<sup>105</sup> BIENES FERNÁNDEZ, Elías Manuel. *Op. cit.*, pp. 159 y 182.

<sup>106</sup> IBIDEM, p. 96.

<sup>107</sup> 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 palmeros<sup>108</sup>.

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 representaciones<sup>109</sup>. 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.

---

<sup>108</sup> 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.

<sup>109</sup> 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 XVII<sup>110</sup>:

<sup>110</sup> 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 seria 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 autómatas 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 efímeros<sup>111</sup>:

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.

---

<sup>111</sup> BONET CORREA, Antonio. *Op. cit.*, p. 41.

## LAS CAMPANAS DE SANTA CRUZ DE LA PALMA Y EL REPIQUE GENERAL DE LA BAJADA DE LA VIRGEN

### THE BELLS OF SANTA CRUZ DE LA PALMA & THE GENERAL BELL-RINGINGS OF THE DESCENT OF THE VIRGEN

JOSÉ LORENZO CHINEA CÁCERES\*

#### RESUMEN

Este artículo estudia las campanas de las iglesias y ermitas de Santa Cruz de La Palma. Se realiza una lectura cronológica de los broncees que han pendido de las torres y espadañas de la ciudad, prestando especial detalle a aquellos metales históricos que aún se conservan. La consulta de varias fuentes documentales y bibliográficas y el análisis directo de las piezas han permitido catalogar los instrumentos y conocer nuevos datos sobre su fundición. En este sentido, destacan los broncees de los maestros fundidores José Barragán o Juan Felipe de Rivas, y la campana dedicada al obispo albanés Pjetër Bogdani de la ermita de San José. Además, se aborda la recuperación del repique general de campanas de la Bajada de la Virgen en la edición de 2015, un número tradicional que se había perdido en la segunda mitad del siglo XX.

*Palabras clave:* Campanas; Santa Cruz de La Palma; José Barragán; Juan Felipe de Rivas; Pjetër Bogdani; repiques de campanas.

#### ABSTRACT

This work studies the bells of the churches and hermitages of Santa Cruz de La Palma. We propose a chronological reading of the city's bells, especially the historical instruments that are preserved. The consultation of documents and literature, as well as the analysis of the bells, allowed their cataloguing and knowledge of new data on their foundry. Here we highlight the bells of the founders José Barragán or Juan Felipe de Rivas, and present the bell dedicated to the Albanian bishop Pjetër Bogdani, of the San José's hermitage. We also tried the recovery of The Descent of the Virgen's general bell-ring in 2015. It is a traditional act that was lost in the second half of the twentieth century.

*Key words:* Bells; Santa Cruz de La Palma; José Barragán; Juan Felipe de Rivas; Pjetër Bogdani; bell-ringings.

---

\* Doctor en Historia del Arte. Correo electrónico: jlchineacaceres@gmail.com.

## 1. INTRODUCCIÓN

El estudio general de las campanas y de sus toques manuales que se ha venido desarrollando en distintos puntos de España durante las últimas décadas ha permitido abrir nuevas vías en el conocimiento, interpretación y valoración de un patrimonio material e inmaterial que hasta hace muy poco tiempo estaba llamado a desaparecer. La trascendencia que en otro momento alcanzaron estos instrumentos musicales como elementos que regulaban el tiempo diario hoy ha sido superada por los avances sociales y tecnológicos, relegando al olvido a innumerables piezas de extraordinario valor organológico y artístico. Por eso, en este artículo, centrado en las campanas de Santa Cruz de La Palma, proponemos acercarnos a unas piezas que normalmente pasan desapercibidas y que, sin lugar a dudas, marcaron el ritmo de la ciudad.

Esta investigación forma parte del trabajo de inventario y documentación de las campanas y sus toques tradicionales de la provincia de Santa Cruz de Tenerife, que venimos desarrollando desde el año 2012, con la idea de estudiar de forma particular los bronces de las cuatro islas teniendo en cuenta su doble condición de instrumento musical con función comunicativa y su valor como pieza histórico-artística producida en un contexto determinado.

Aunque no nos detendremos en los orígenes ni en el devenir histórico del uso de las campanas, debemos plantear algunas cuestiones previas que permitan comprender el marco en el que se desarrolla este estudio. Por un lado y como punto de partida, hay que señalar los usos comunes de las campanas en los templos católicos, marcados principalmente por la liturgia, la catequesis y las celebraciones de mayor importancia, como las llamadas a misa y a la oración, los dobles o clamores realizados por los difuntos, los toques a la salida del viático, o los repiques festivos<sup>1</sup>. A estas se suman las llamadas propias o características de cada localidad o de las cofradías y hermandades residentes en cada templo, configurando un lenguaje rico, variado y complejo que debe ser estudiado en su integridad. Sirva como ejemplo de esa riqueza el toque de agonía practicado en la iglesia de El Salvador en el siglo XVII, del que da cuenta en sus notas Andrés de Valcárcel y Lugo al comentar la primera vez que sonó la campana grande del templo. En ellas explica que el 12 de marzo de 1675, en el entierro de Inés Lora, esclava de Juan Poggio y Monteverde, tocó el metal como solía hacerse ante la proximidad de la muerte de algún feligrés<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> LLOP I BAYO, Francesc. «Las campanas y las horas (del tiempo en la sociedad tradicional)». *Kalathos*, ns. 7-8 (1987-1988), pp. 227-252; IDEM. «Un patrimonio para una comunidad: estrategias para la protección social del patrimonio inmaterial». *Patrimonio cultural de España*, n. 0 (2009), p. 138.

<sup>2</sup> ARCHIVO DE LA FAMILIA POGGIO (AFP): Andrés de Valcárcel y Lugo. *Cosas notables*. [Ms]. f. 24r. Agradezco esta información a Manuel Poggio Capote.

[...] a las ocho de la noche se dio principio a tocar la campana grande nueve veces a dos golpes cada vez, como se toca quando alguno está agonizando, devoción tan santa como se reconoce; y en este año y día se dio principio a ella por mandado de su ylustrísima don Bartolomé García Ximénes.

Por lo general, la mayor parte de estos toques se estipulaba en reglamentos diocesanos como las *Constituciones sinodales* del obispo Cristóbal de la Cámara y Murga (1631)<sup>3</sup>, el *Derrotero para el gobierno del campanero* (1752), o el *Modo de tocar a coro diariamente en la Catedral de Canaria* (¿1752?)<sup>4</sup>. Estas normas fueron recordadas con frecuencia en los mandatos de visita, sobre todo al incidir en la importancia de las campanas para llamar a la oración y anunciar el inicio de las distintas ceremonias. Sirva de ejemplo el mandato del obispo Francisco Delgado Venegas dictado durante su visita a la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves en mayo de 1768, ordenando que se tocara la campana durante un cuarto de hora para que los fieles acudiesen a la instrucción de la doctrina<sup>5</sup>. El correcto uso de las campanas siempre estuvo vigilado por las máximas autoridades diocesanas porque aquellas constituían el principal medio de comunicación con la feligresía. Otro caso que evidencia este control es la circular dirigida por el canónigo de la catedral de La Laguna, Andrés Gutiérrez Ávila, a los arciprestes diocesanos para comunicar los abusos que algunos sacerdotes venían cometiendo en la aplicación del *Ritual romano*; suscrita el 30 de septiembre de 1854, en ella se indica entre otras cuestiones<sup>6</sup>:

tenemos entendido que en algunas iglesias de esta Diócesis se omite el clamoreo de campanas, que según costumbre y práctica de la Iglesia se efectúa en la muerte de los cristianos, y que sirve no solo para manifestar el sentimiento que a la comunidad de los demás fieles cabe en la pérdida temporal de un individuo de su seno, sino también para excitarles a la oración por sus hermanos muertos, llegando a tal extremo el abuso en tan laudable rito que los párrocos se han atrevido a pactar con la casa del finado el no uso del referido clamoreo, dando con ello margen a que desaparezca con el transcurso de los tiempos, lo que tan sabiamente se halla dispuesto, y a que de una manera asolapada y paulatina los legos vayan barrenando las prácticas y leyes de la Iglesia. Por lo que si bien debemos recomendar y recomendamos el moderado uso del espresado clamoreo, prohibimos bajo

<sup>3</sup> CHINEA CÁCERES, José Lorenzo. «Las campanas del municipio de Güímar: lenguaje, historia y tradición». *Revista de historia canaria*, n. 198 (2016), p. 78.

<sup>4</sup> LLOP I BAYO, Francesc. «Las campanas y las horas...». *Op. cit.*, pp. 227-252; RODRÍGUEZ MESA, Manuel. «El lenguaje de las campanas de la Catedral de Canaria, a mediados del siglo XVIII». *Estudios canarios: anuario del Instituto de Estudios Canarios*, n. 39 (1995), pp. 209-222.

<sup>5</sup> ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES (APNSN): *Libro de visitas*, f. 63r.

<sup>6</sup> ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA (AHDLL): Fondo Histórico Diocesano (FHD), legajo 1747, documento 16 (30 de septiembre de 1854).

los más serios apercibimientos semejante desuso y pacto reprobado, y encargamos a los venerables arciprestes pongan en esto mucho zelo y cuidado.

Por otro lado, se encuentra el empleo civil, político o militar de los toques de campana, que cuentan con interesantes antecedentes en la Antigüedad, como el uso en algunos edificios públicos romanos<sup>7</sup>. El efectismo de esos toques provocó disputas entre la Iglesia y las instituciones civiles a lo largo de la historia, sobre todo durante la Edad Media, cuando las campanas de los templos fueron requeridas para otros fines que los hasta ahora señalados. A pesar de que la Iglesia Católica intentó monopolizar su uso a finales del siglo XVI, no pudo evitar que los toques trascendieran al ámbito civil<sup>8</sup>. Entonces los concejos y ayuntamientos se encargaron de regular las llamadas que permitían las convocatorias populares, como los toques de alarma, fuego o rebato que servían para avisar a la población ante una situación crítica<sup>9</sup>. Estas corporaciones también impulsaron la colocación de los relojes públicos en las torres de las iglesias, como sucedió en la ciudad de Santa Cruz de La Palma. Estas ordenanzas permitieron, por ejemplo, regular el uso de las armas, que quedaban prohibidas «después de tocada la campana de queda», según fijaba la Real Cédula de 29 de enero de 1540<sup>10</sup>. Además, disponían su empleo —junto a cajas o tambores— para alertar de catástrofes naturales, como las inundaciones causadas por el desbordamiento de los barrancos, como sucedió tras las fuertes lluvias de 1722 y 1723<sup>11</sup>.

Reconocido el poder de convocatoria que tenían estos instrumentos sobre la población, en Santa Cruz de La Palma no escasearon las disputas entre los estamentos civiles y eclesiásticos a razón de los toques de campanas, de los que destacamos dos sucesos. El primero tuvo lugar a finales de 1823, tras la supresión del régimen constitucional, siendo su protagonista el recordado beneficiado y párroco de El Salvador Manuel Díaz, acérrimo defensor de la causa liberal y de la Constitución de 1812. Según consta en un informe acusatorio sobre su acción política firmado por el gobernador militar Antonio Ignacio de Guisla y Pinto, el sacerdote fue impelido a tocar las campanas al restituirse

<sup>7</sup> ALONSO PONGA, José Luis, SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio. *La campana, patrimonio sonoro y lenguaje tradicional: la colección Quintana en Urueña*. Madrid: Caja Madrid, 1997, p. 8.

<sup>8</sup> RODRÍGUEZ MESA, Manuel. «El lenguaje de las campanas de la Catedral de Canaria...» *Op. cit.*, p. 209; ALONSO PONGA, José Luis. *Las campanas*. Trobajo del Camino (León): Edilesa, 2008, p. 29.

<sup>9</sup> Con el «toque de fuego» de la iglesia de El Salvador se alertó, el 7 de noviembre de 1902, del incendio de un comercio de la calle Apurón; véase: *Heraldo de La Palma* (Santa Cruz de La Palma, 11 de noviembre de 1902), p. 1.

<sup>10</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias para la historia de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 1975-2011, v. II, p. 295.

<sup>11</sup> IBIDEM, v. II, p. 326.

el sistema absolutista. Esta orden, según se desgrana en el relato, se planteaba como un acto de desagravio ante la actitud que mantuvo el señor Díaz en 1814 ordenando entusiastas repiques para festejar la restitución de la constitución gaditana. Sin embargo, en aquel momento las campanas dejaron de sonar de forma brusca por orden del presbítero Francisco Morales, que «mandó pararlas, cuyo hecho escandaloso no tuvo vergüenza de verificar desde la plaza, en la que parte del pueblo se hallaba reunido». Por supuesto, esta es la interpretación de los seguidores de Fernando VII, pero sí es interesante observar cómo las campanas, y en concreto sus toques, han generado controversias de gran calado en la sociedad palmesana<sup>12</sup>.

El segundo hecho en el que las campanas interfirieron en decisiones políticas se produjo en la primavera de 1836, durante la celebración de la apertura solemne de las Cortes. Los párrocos de la ciudad, Sebastián Remedios Pintado y Antonio del Castillo Gómez, fueron apercibidos por la secretaría episcopal por haber discutido «bajo pretextos demasiado frívolos» la orden del corregidor de suprimir puntualmente los dobles del aniversario de la hermandad del Santísimo Sacramento para que no coincidieran con los repiques previstos en la celebración política. Aunque desconocemos si este incumplimiento tuvo consecuencias para los sacerdotes, sí sabemos que el notario José María Salazar testificó a su favor, afirmando que no habían impedido «que se manifiesten al público por medio de las campanas los sucesos interesantes y gratos a la Nación y al Gobierno de Su Majestad, antes al contrario, siempre ha oído repicar cuando ha habido regosijos públicos, por motivos interesantes y gratos a todos los buenos españoles y al sistema que felizmente nos rige»<sup>13</sup>.

Los cambios o el abuso de los toques de campanas no siempre han sido del agrado de la ciudadanía, que en algunos momentos de la historia se ha dirigido a sus administraciones para solicitar una mejor regulación de horarios y de duración. Especial interés despierta la queja planteada por la feligresía de Las Nieves en 1901 ante el obispo Nicolás Rey Redondo por los cambios impuestos por el sacerdote Elías Santos Lorenzo en el toque del *Avemaría*, pues «desde tiempo inmemorial se venía anunciando con tres campanadas», y este «dispuso que se anunciara con nueve»<sup>14</sup>. Más adelante, el 6 de junio de 1931, el ayuntamiento de la ciudad dirigía a los párrocos la siguiente circular<sup>15</sup>:

Como medida combeniente para la tranquilidad y sociogo de este vecindario, y en evitación de las molestias que causan los prolongados repiques,

<sup>12</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. II, pp. 382, 385, 387, 392.

<sup>13</sup> AHDLL, FHD: legajo 1758, documento 11 (18 de junio de 1836).

<sup>14</sup> APNSN: Quejas al sacerdote Elías Santos Lorenzo (1901), s. f.

<sup>15</sup> AHDLL, FHD: legajo 1891, documento 72.

el Excelentísimo Ayuntamiento de mi presidencia en sesión celebrada en el día de ayer, acordó dirigirse a Vd. como lo verifico por medio del presente oficio, a fin de que tenga a bien dar las órdenes oportunas para que de hoy en adelante los repiques de campanas, colocadas en la parte exterior de los templos de esta ciudad, no excedan de un minuto de duración con intervalos, en todo caso, de una hora, no pudiendo realizarse tales repiques desde las diez de la noche en adelante hasta el amanecer del día siguiente.

Sin embargo, fue necesario insistir en el cumplimiento de la medida porque las iglesias de Santo Domingo y San Francisco seguían incumpliendo el acuerdo, de lo que dio cuenta el alcalde en un nuevo escrito remitido a las parroquias el 19 de octubre de aquel mismo año<sup>16</sup>:

Enterada esta alcaldía de que, por parte de V. o de sus dependientes, se ha venido infringiendo el citado acuerdo en los templos de Santo Domingo y de San Francisco de esta ciudad, le reitero el contenido de la citada comunicación para su más exacto cumplimiento; pues en otro caso, muy a pesar mío, me veré obligado a imponerle las sanciones a que dé lugar el incumplimiento del referido acuerdo por parte de V. o de sus dependientes.

El análisis integral de las campanas también debe contemplar el valor documental de cada instrumento porque, generalmente, su observación directa constituye la principal vía para conocer los datos de su fundición. En su mayoría están bendecidas y dedicadas a Cristo, a advocaciones de la Virgen, o a los santos, y lucen inscripciones y elementos epigráficos en su superficie. Normalmente, estas inscripciones se hallan en el interior de una cinta que circunda el tercio o el pie de los bronce, y suelen incluir el año, el lugar de la hechura, el nombre del fundidor, o el del donante que encargó el instrumento. Cuestiones que, además de ser útiles para el conocimiento de las piezas, resultan fundamentales para ahondar en el estudio del mecenazgo artístico y establecer un mapa cronológico de preferencias en la elección de los fundidores.

## 2. LAS CAMPANAS DE LOS TEMPLOS DE SANTA CRUZ DE LA PALMA

En las siguientes líneas estudiamos de forma particular cada una de las campanas de los templos de la capital de La Palma. En la medida en que las fuentes consultadas lo permiten, realizamos un análisis cronológico de los metales que precedieron a los actuales. Este trabajo se inició en el mes de marzo de 2013, inventariando los bronce de la iglesia de Santo Domingo en los momentos previos a la restauración de su torre. Posteriormente, continuamos con el estudio del resto de campanas de las iglesias y ermitas de la ciudad, con el inestimable

---

<sup>16</sup> AHDLL, FHD: legajo 1891, documento 71.



apoyo del trabajador del Servicio de Patrimonio Histórico municipal Víctor J. Hernández Correa y del cronista oficial de la ciudad Manuel Poggio Capote, y la colaboración del Ayuntamiento capitalino (Concejalía de Obras y Servicios Públicos)<sup>17</sup>, las parroquias y los sacristanes y colaboradores de cada uno de los templos visitados. El trabajo de campo se completa con las entrevistas a antiguos campaneros de la ciudad y con la consulta de los fondos documentales de los archivos parroquiales y los de otras instituciones, principalmente del Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna.

Como el objeto principal de este trabajo son las campanas de los edificios religiosos de la ciudad, no hemos abordado en detalle los metales de edificios civiles o militares. Así, queda pendiente un estudio sobre la campana del velero *La Verdad*, donada al Museo Naval de Santa Cruz de La Palma en abril de 2018 por el abogado estadounidense Thomas Cox, o de la campana del colegio de Santo Domingo de Guzmán<sup>18</sup>.

También habría que sumar los metales que sirvieron en las fortificaciones defensivas, de los que nos permitimos plantear a continuación una sucinta relación. Entre aquellas campanas se hallaba la del desaparecido castillo de San Miguel del Puerto. A lo largo de su historia tuvo varios instrumentos, como demuestra la orden del Cabildo de 13 de febrero de 1559 por la que se acordó «que se trayga una campana pequeña de un quintal, que esté en la torre y taña para quando se haze vela», comisionando a los regidores Domingo García y Pedro Belmonte para «que la fagan traer de Sevilla a esta ciudad, y el costo de ello se pague de los dineros de la fortaleza»<sup>19</sup>. Posteriormente este instrumento fue sustituido en varias ocasiones por otras campanas, como la fundida por Francisco Hernández (o Fernández) en 1632<sup>20</sup>, la realizada por Pedro Gutiérrez en 1636<sup>21</sup>, o la que se encargó en el año 1703<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Vaya nuestro especial agradecimiento al concejal delegado, Manuel Jesús Abrante Brito, quien autorizó a los trabajadores del Servicio de Alumbrado Público a acompañarme en mis inspecciones haciendo uso de la grúa municipal.

<sup>18</sup> El velero *La Verdad*, propiedad de Juan Yanes García, fue construido por los hermanos Arozena en Santa Cruz de La Palma y botado en el puerto el 12 de abril de 1873. Naufragó en la costa de las islas Bermudas en 1899. El instrumento, adquirido en 1979 a un anticuario de Portland por el citado abogado, luce una inscripción que reza «VERDAD / 1873.». Hasta la fecha se desconoce quién fue su fundidor. Véase: LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, p. 52.

<sup>19</sup> HERNÁNDEZ MARTÍN, Luis Agustín. *Actas 1559-1561. Libro de acuerdos de la Muy Noble y Leal Ciudad de La Palma celebrados desde henero de 1559 hasta el dicho de 1567*. [Ms.], pp. 6-7 y 58.

<sup>20</sup> ARCHIVO MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE LA PALMA (AMSCP): *Impuestos sobre vinos 1626-1719*, ff. 49r y 50r.

<sup>21</sup> AMSCP: *Impuestos sobre vinos 1626-1719*, ff. 31v-32r.

<sup>22</sup> AMSCP: *Impuestos sobre vinos 1626-1719*, s.f.

El castillo de Santa Catalina también contó con un bronce para el que en 1697 hizo una cadena el herrero Francisco Jorge<sup>23</sup>. En 1708 Juan Espejo fundió en La Galga otra campana para este fuerte<sup>24</sup>. Asimismo, la fortaleza del barrio del Cabo tuvo un bronce que fue sustituido en varias ocasiones. En 1632, el citado Francisco Hernández fundió un nuevo metal<sup>25</sup>, reemplazado en 1690 por otro de Pedro Yanes<sup>26</sup>. En 1708 se encargó al portugués Manuel Ferrera la fundición de otra campana, que realizó en Los Sauces, aunque no contó con fortuna y se quebró, reemplazándose por una pieza de Juan Espejo<sup>27</sup>. Por otro lado, están las campanas de las dos portadas de ingreso a la ciudad<sup>28</sup>. La puerta sur tenía una que se empleaba para el toque de queda, regulado por el Cabildo el 18 de agosto de 1559<sup>29</sup>. Para finalizar, apuntamos que, en julio de 2020, Fernando Tena Morales donó al Museo Insular de La Palma una esquila fundida en 1721 que, posiblemente, sirvió en una de estas fortalezas de la ciudad<sup>30</sup>.

Tampoco deben olvidarse las campanas de los templos hoy desaparecidos, como las del convento de Santa Catalina de Siena —instituido en 1624 y desamortizado en el siglo XIX—, donadas por sus fundadores, el capitán Alonso de Castro Vinatea y su esposa Isabel del Espíritu Santo Abreu<sup>31</sup>, y los metales que coronaron las fachadas de las antiguas ermitas de Santa Catalina, de San Francisco Javier, del Cristo de la Caída, de Nuestra Señora de la Soledad en Velhoco, o de San José en el lomo de Los Gomeros<sup>32</sup>.

<sup>23</sup> AMSCP: *Impuestos sobre vinos: 1626-1719*, s. f.

<sup>24</sup> AMSCP: *Impuestos sobre vinos: 1626-1719*, s. f.

<sup>25</sup> AMSCP: *Impuestos sobre vinos: 1626-1719*, ff. 31v-32r.

<sup>26</sup> AMSCP: *Impuestos sobre vinos: 1626-1719*, f. 169r.

<sup>27</sup> AMSCP: *Impuestos sobre vinos: 1626-1719*, s. f.

<sup>28</sup> PINTO DE LA ROSA, José María. *Apuntes para la historia de las antiguas fortificaciones de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Museo Militar Regional de Canarias, 1996; citado por: CASTELLANO GIL, José M., MACÍAS MARTÍN, Francisco J., SUÁREZ ACOSTA, José J. *Historia de las fortificaciones de la isla de La Palma*. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1991, p. 73.

<sup>29</sup> CASTELLANO GIL, José M., MACÍAS MARTÍN, Francisco J., SUÁREZ ACOSTA, José J. *Historia de las fortificaciones... Op. cit.*, p. 113.

<sup>30</sup> «Donan una campana del siglo XVIII al Museo Insular de La Palma». *Europa Press / Islas Canarias* (22 de julio de 2020). Disponible en: <https://www.europapress.es/islas-canarias/noticia-donan-campana-siglo-xviii-museo-insular-palma-20200722111236.html>. (Consultado el 22 de julio de 2020).

<sup>31</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. *Arte y sociedad en La Palma durante el Antiguo Régimen (1600-1773)*. Tesis doctoral dirigida por Carmen Fraga González. Universidad de La Laguna, 1993, v. I, p. 189, nota 171.

<sup>32</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, pp. 89-92 y 103; FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *La arquitectura mudéjar en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife, 1977, p. 181; DARIAS PRÍNCIPE, Alberto, PURRINOS CORBELLA, Teresa. «La ermita de San Francisco Javier de Santa Cruz de La Pal-

## 2.1. Iglesia de El Salvador

Hasta la fecha, el estudio de las campanas de la parroquia de El Salvador solo se ha abordado de forma parcial debido a las dificultades que entraña su accesibilidad. Además de la elevada altura a la que se encuentran colocadas en la torre —inalcanzables desde el suelo del cuerpo de campanas sin ayuda de escaleras—, debe sumarse el cúmulo de deposiciones de aves que cubren los broncees impidiendo la correcta lectura de sus inscripciones. Por este motivo, no hemos podido aportar nuevas informaciones que completen las presentadas en las *Noticias para la historia de La Palma* del cronista Juan Bautista Lorenzo Rodríguez, al igual que le sucedió a la investigadora Gloria Rodríguez González en su tesina de licenciatura. Por eso, nos sumamos a las voces que claman la urgente restauración de la torre de El Salvador y sus campanas, haciendo nuestra la demanda planteada por Pedro M. Rodríguez Castaños en su *Fábula de la campana grande* (2007), con la que reclamaba la intervención de este inmueble<sup>33</sup>.

De las escasas noticias de la fábrica del antiguo templo —consagrado a principios del siglo XVI— y, sobre todo, de las posteriores al incendio provocado durante el ataque de François Le Clerc en 1553<sup>34</sup>, se desprende que debió contar con un sencillito campanario ubicado sobre el hastial de la puerta del Perdón. Sin embargo, el número exacto de campanas solo figura en el inventario de 1603, cuando se cuenta una campana grande que servía para tocar al alba, otras dos de similares dimensiones —entre ellas, la del reloj—, y un esquilón. Con el paso del tiempo y según avanzaron los trabajos de edificación de la torre, los instrumentos se fueron trasladando a ella. Al respecto, en 1615, el visitador Francisco de los Cobos y de la Cerda mandaba que se colocara en la torre la «campana que está en el campanario biejo sobre el coro»<sup>35</sup>.

---

ma». En: *Serta gratulatoria in honorem Juan Régulo*. La Laguna: Secretariado de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 1990, v. IV, p. 125; PÉREZ MORERA, Jesús. *Arte y sociedad... Op. cit.*, pp. 302-303.

<sup>33</sup> RODRÍGUEZ CASTAÑOS, Pedro M. «Fábula de la campana grande». *BienMeSabe*, n. 153 (Las Palmas de Gran Canaria, 19 de abril de 2007). Disponible en: <https://www.bienmesabe.org/noticia/2007/Abril/fabula-de-la-campana-grande>. (Consultado el 22 de abril de 2020).

<sup>34</sup> Al respecto del ataque pirático de Le Clerc, desconocemos si las campanas de la parroquia fueron robadas por los invasores, pues esta era una práctica muy común en la piratería, como ejemplifican las conocidas sustracciones de metales realizadas por Pieter van der Does en La Gomera y en Gran Canaria en 1599; véase: RODRÍGUEZ MESA, Manuel. «El lenguaje de las campanas...». *Op. cit.*, p. 210.

<sup>35</sup> WANGÜEMERT Y POGGIO, José. *Influencia del evangelio en la conquista de Canarias*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1909, p. 249; RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 1985, pp. 10-11, 300, 304 y 321.

La torre actual de la iglesia de El Salvador tiene la consideración de monumento arquitectónico de interés histórico-artístico y forma parte del conjunto patrimonial renacentista de la plaza de España. Este campanario-fortaleza, de estructura compacta y coronamiento almenado, fue construido en roca volcánica negra y mampostería siguiendo los planes de Juan de Ezquerro<sup>36</sup>. Ubicada en el ángulo que forman la nave de la Epístola y la capilla mayor del templo, su construcción se inició a partir de 1559 a instancias del cabildo, estando sus trabajos muy avanzados en 1568, año en el que se colocaron las primeras campanas y se valoraba la instalación del reloj del concejo<sup>37</sup>. Si bien a finales de esa centuria ya se habían instalado los primeros instrumentos, la construcción de la torre no finalizó hasta el último cuarto del siglo XVIII por causa de la crisis económica que azotó con gravedad al país a mediados del Setecientos<sup>38</sup>. Su planta es cuadrangular y tiene tres alturas, estando la tercera destinada al cuarto de campanas.

La pérdida de documentos del siglo XVI dificulta el conocimiento del número exacto de campanas que ha tenido la iglesia a lo largo de su historia. En el inventario realizado a finales de octubre de 1705, durante la visita de José de Tovar y Sotelo, la torre —aún en construcción— contaba con «tres campanas y dos esquilas», el mismo número que aparecía en la relación de bienes formada durante la visita de 1717. Esta cantidad se ampliaba a seis en 1782 al contar la campana del reloj y se aumentaba en septiembre de 1851 indicando la existencia de «siete campanas en la torre, incluidas las del reloj, y la esquila, de las cuales una está cascada y limada», estado que mantenía en 1878<sup>39</sup>. En la actualidad, en la parte baja del cuerpo de campanas, se hallan cuatro metales que penden de los vanos de medio punto abiertos en los muros, mientras que en la parte superior existen otros dos, destinados al uso del reloj.

Entre las primeras campanas que colgaron de la torre, se encontraba el esquilón «traydo de Flandes» del que daba cuenta el presbítero Luis de He-

<sup>36</sup> Para una descripción más completa sobre el proceso constructivo de la torre, véase: LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias...* *Op. cit.*, v. I, pp. 85-86; FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *La arquitectura mudéjar...* *Op. cit.*, pp. 76 y 168; RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador...* *Op. cit.*, pp. 12, 24-25, 28-29, 121-125 y 296.

<sup>37</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias...* *Op. cit.*, v. I, p. 85, nota 1; RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador...* *Op. cit.*, p. 12, nota 30, pp. 25 y 122.

<sup>38</sup> Sigue sin probarse documentalmente la contribución del arzobispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu en el impulso de la finalización de los trabajos de la torre de El Salvador, como sostenía Viera y Clavijo en su *Historia de Canarias*; consúltese: VIERA Y CLAVIJO, José de. *Historia de Canarias*. Edición, introducción y notas, Manuel de Paz Sánchez. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2016, v. IV, p. 337, nota 217; LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias...* *Op. cit.*, v. I, p. 85; RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador...* *Op. cit.*, p. 15; MARTÍN GONZÁLEZ, Miguel Ángel. *La historia de Santa Cruz de La Palma*. [La Laguna]: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1999, p. 150.

<sup>39</sup> RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador...* *Op. cit.*, pp. 321, 327, 337, 342 y 350.

rrera en 1602<sup>40</sup>. En 1616, una de las campanas de la parroquia se encontraba rajada, siendo necesario ordenar «que se haga otra o se compre de manera que se aproveche el metal de la quebrada»<sup>41</sup>. Entre 1629 y 1631, el herrero Diego Hernández Clavellina recibe el encargo de realizar «las armas» o anclajes de una nueva campana llegada de Francia<sup>42</sup>. Además, en torno a 1638 se notifica la adquisición del esquilón de la ermita de San Sebastián, que había vendido al templo por cuatrocientos veinticinco reales el capitán y alcalde de La Palma Diego García Gorbálán<sup>43</sup>. Este instrumento, «que pesó noventa libras y media», también fue intervenido por el citado herrero<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> IBIDEM, pp. 233 y 236. La importación de campanas desde Flandes fue una práctica común en Canarias durante el siglo XVI y buena parte del siglo XVII. Los bronce de origen flamenco citados en el presente trabajo engrosan el catálogo de campanas de procedencia nórdica conservadas en la actualidad en Canarias. Entre ellos destacan la campana de la iglesia de San Pedro Apóstol de Bañaderos (Aruca), fundida en 1527; la campana amberina del Santuario de Nuestra Señora de las Angustias en Los Llanos de Aridane, fundida en 1567 por Petrus van den Guein; el metal de 1562 conservado en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Jinámar; las dos campanas malinenses de Peeter van der Ghein III y la denominada *San Pedro* de Pierre de Ransart, todas de 1599, fundidas para la catedral de Las Palmas; o la realizada en 1621 por Jan o Juan Merus para la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de San Sebastián de La Gomera. Véanse: NEGRÍN DELGADO, Constanza (*et al.*). *El arte de Flandes en Madeira y Canarias: Ruta del azúcar y su cultura en las Islas Canarias*. [Santa Cruz de La Palma; Las Palmas de Gran Canaria]: Gobierno de Canarias; [Los Llanos de Aridane]: Ayuntamiento de Los Llanos de Aridane, 2006, pp. 158 y 201; PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias: del gótico al manierismo*. [Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria]: Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2008, p. 214; PÉREZ MORERA, Jesús. *El azúcar y su cultura en las islas atlánticas*. [Santa Cruz de La Palma]: Cabildo Insular de La Palma, 2013, v. II, pp. 109-110; TRUJILLO YÁNEZ, Gustavo A. «La campana flamenca de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Jinámar (Telde, Gran Canaria)». En: *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 2014, pp. 685-690; IDEM. *Historia, epigrafía e iconografía de las campanas de Gran Canaria: contribución al estudio del patrimonio histórico insular*. Tesis doctoral dirigida por Manuel Ramírez Sánchez. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2015, pp. 417-419; TRUJILLO YÁNEZ, Gustavo A., BENÍTEZ CABRERA, Vicente. «Del puente del buque a la espadaña de las iglesias: barcos y campanas (ss. XVI-XX)». En: *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2017, XII-049, pp. 2-4.

<sup>41</sup> RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador... Op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>42</sup> IBIDEM, pp. 43, 199 y 237-238.

<sup>43</sup> PINO RODRÍGUEZ, Juana María. *Aspectos de la arquitectura popular religiosa. Las ermitas de La Palma*. Tesina dirigida por Domingo Martínez de la Peña. La Laguna: Universidad de La Laguna, s. a., p. 55; LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. IV, pp. 76-77.

<sup>44</sup> CAMBIASO Y VERDES, Nicolás María de. *Memorias para la biografía y para la bibliografía de la isla de Cádiz*. Madrid: Imprenta de León Amarita, 1829, v. I, pp. 127-128; RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador... Op. cit.*, pp. 237-238.

La campana de mayor antigüedad conservada en la torre es la conocida como *la grande* o *de fuego* (véase fig. 1)<sup>45</sup>. Está ubicada en el vano derecho de la fachada orientada hacia la calle Real y se halla sujeta a un yugo de madera con herrajes de puntas flordelisadas. Fue costeadada por los vecinos de la ciudad y está dedicada al Salvador, como puede leerse en la inscripción que rodea su falda: «SALVATOR MUNDI MISERERE NOBIS. DE. / HIZOSEME EN ESTA ISLA DE SAN MIGUEL/ DE LA PALMA SIENDO VICARIO EL LI / CDO DON MELCHOR BRIER DE MONTEVER / DE =PESE 25. Q= HIZOME JUAN FELIPE DE RIBAS = AÑO 1664»<sup>46</sup>. En el medio del instrumento se intuyen el relieve de una cruz sobre podio piramidal y el de una figura nimbada impartiendo la bendición que, posiblemente, responda con la iconografía de Jesucristo Salvador. Su fundición se realizó con el metal de la antigua campana grande en la casa de Simón de Frías, sita en la antigua calle Jorós —luego calle de la Cuna y actualmente Díaz Pimienta—, y se colocó en la torre el 2 de abril de 1664<sup>47</sup>. Su hechura no fue sencilla, pues, según relata Andrés Valcárcel y Lugo en *Cosas notables*, fueron necesarios cinco intentos para conseguir que la pieza saliera en óptimas condiciones<sup>48</sup>.

Su autor, el maestro fundidor y campanero mayor de Sevilla, Juan Felipe de Rivas sigue siendo una figura poco estudiada. Una investigación reciente ha permitido conocer que en 1641 era vecino de Córdoba y que en ese mismo año recibió el encargo de fundir, junto a Mateo de Fuencueva, varias campanas para Vélez Blanco (Almería), concretamente para la iglesia parroquial de Santiago Apóstol, la iglesia de Santa María Magdalena y los cortijos de Leria y Aspilla. Debió mantener una vida itinerante, como revela la carta que remite en 1649 desde la localidad de Ajo a la citada población almeriense para certificar el cobro de los trabajos citados<sup>49</sup>. Hasta la fecha, la única informa-

<sup>45</sup> Las dimensiones de esta campana han quedado immortalizadas en una copla que recitaba el maestro Manuel Santos y que, amablemente, nos recordaba Mauro Fernández Felipe en una entrevista realizada el 15 de julio de 2013: «Santa María me llamo / cien quintales peso,/ el que no me creyere, / que me coja al peso».

<sup>46</sup> RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador...* *Op. cit.*, p. 29.

<sup>47</sup> «Efemérides palmeras». *El grito del pueblo: semanario político y de intereses generales* (Santa Cruz de La Palma, 30 de mayo de 1897), p. 3; *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 3 de abril de 1940), p. 2; LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias...* *Op. cit.*, v. I, p. 85; IDEM, v. II, p. 343; PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Santa Cruz de La Palma: recorrido histórico-social a través de su arquitectura doméstica*. Santa Cruz de La Palma: [Cabildo Insular de La Palma: Caja General de Ahorros de Canarias: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias (Demarcación de La Palma)], 2004, pp. 82-86; MARTÍN GONZÁLEZ, Miguel Ángel. *La historia de Santa Cruz...* *Op. cit.*, p. 148.

<sup>48</sup> AFP: Andrés de Valcárcel y Lugo. *Cosas notables*, f. 24r.

<sup>49</sup> ROTH, Dietmar. «Las campanas de Vélez Blanco». En: *Fiestas en honor al Santísimo Cristo de la Yedra* [programa de actos]. Vélez Blanco: Ayuntamiento de Vélez Blanco, 2018, p. 5.

ción sobre su estancia en La Palma la aporta Valcárcel y Lugo al afirmar que, «aviendo hecho algunas [campanas] en la ysla de Tenerife pasó a esta, y por estar [la] referida campana algo rompida, se echó avaxo y la fundió en el patio de las casas que tiene el lisensiado don Simón de Frías en el barrio de Jorós»<sup>50</sup>. Hasta el momento no hemos localizado ninguna campana en Tenerife que lleve su firma, pero sí podemos asegurar que fue el autor de otros dos metales conservados en La Palma, realizados también en 1664. Uno de ellos —que estudiaremos en este trabajo— se encuentra en la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, mientras que el segundo, dedicado a *Jesús, María y José*, se localiza en la iglesia de San José de Breña Baja.

En 1679 se emplearon veinte reales en colocar «el esquilón que se trajo de la ermita del Planto por aberse quebrado los dos que tenía la yglesia». El metal de aquellos instrumentos inservibles se utilizó en la hechura de otros dos bronceos que «se mandaron fundir al Norte», es decir, nuevamente a Flandes. Desde entonces, se realizaron varias composiciones de los metales que se encontraban en mal estado, como sucedió en 1698, cuando se tuvo que reparar el esquilón que se «cayó de la torre»<sup>51</sup>. Seguramente, este instrumento fue el mismo que se rompió al impactar contra él un cohete durante el acto de recibimiento de la Virgen de las Nieves en 1685<sup>52</sup>:

Recibiose con las festivas demostraciones que siempre y, al hazer la salva en la plaza de la parroquia, las piezas de campana, una de ellas, o sea ya lo más acondicionado o sea el estar recargada, con la violencia del fuego voló en diversos pedazos por los ayres. Llegó a su término el movimiento violento y, volviendo al natural aquellos graves bultos de metal, cayeron esparcidos, unos en el escuadrón que estava formado en la plaza, otros entre las mugeres, tan juntas y oprimidas como siempre lo están en tales concursos, y otros entre otras tropas, sin que tuviese permiso de la reyna universal de lo criado alguno de aquellos duros fragmentos para ofender ni al que dio fuego a la pieza, ni a otro alguno de quantos allí se hallaron en obsequio suyo, acompañando y venerando su maravillosa imagen, sien-do a todos fuerte escudo la poderosa sombra de su real presencia.

En 1734 se realizó un nuevo «esquilón grande» con el metal de otra campana, en 1737 fue necesario «componer» otro instrumento<sup>53</sup> y a mediados de siglo se renovaron las principales campanas de la torre. Entre las nuevas ad-

<sup>50</sup> AFP: Andrés de Valcárcel y Lugo. *Cosas notables*, f. 24r.

<sup>51</sup> RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador...* *Op. cit.*, pp. 243-245 y 248.

<sup>52</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «De la Nieve de María. Los milagros de la Virgen según fray Diego Henríquez (1714)». 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*. Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, [etc.], (2005), pp. 108-109.

<sup>53</sup> RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador...* *Op. cit.*, pp. 255-256.

quisiciones figura la campana conocida popularmente como *la verde*, la segunda de mayor tamaño. Dedicada a *San Miguel Arcángel*, se trata de una fundición sevillana realizada en 1758, donada a la parroquia por el coronel y gobernador de las Armas de La Palma Felipe Manuel Massieu y Monteverde (véase fig. 1)<sup>54</sup>. Así lo recoge la inscripción que luce en el interior de un cuadro orlado —«SE HIZO EN SEVILLA DE ORDEN DEL SR. DON FELIPE MASSIEU AÑO DE 1758. O JPH LAST MRO.»— y se certifica en las cuentas de fábrica comprendidas entre junio de 1757 y junio de 1761. En ellas se apunta que la iglesia tuvo que sufragar cuatrocientos treinta y un reales y doce maravedís por<sup>55</sup>:

poner en la torre la primera campana nueva que trajo a su costa la piedad y devoción de D. Phelipe Massieu y Monteverde, gobernador de las Armas de esta Isla, a saber, en el sepo y todo su herrage, oficiales de carpintero y peones para acarrear las maderas que se trageron en bueyes, para hazer los pescantes, empalizada y tablados en dicha torre, costo de comida, y diferentes refrescos a la gente de mar y demás personas que concurrieron a suvir dichas maderas y palos por la plasa con aparejos, y el día que se suvió la campana con 20 reales que se dieron a un marinero que iba encima de la campana echando agua en los quadernales; y jornales de los pedreros que picaron los cantos del ojo en que se avía de poner dicha campana por quedar mui estrecha.

A pesar de esta doble evidencia documental, se nos plantea una duda con la donación de este instrumento, pues hemos comprobado que también en 1758 llegaba otra campana fundida en la ciudad de Sevilla por encargo del coronel de milicias del regimiento de La Palma, Felipe Manuel Massieu Vandale Fonte de las Cuevas (1712-1788)<sup>56</sup>, como demuestra su correspondencia con el agente comercial Bernardo García de Azcárate. Así puede leerse en la carta que este remite desde Sevilla el día 6 de agosto advirtiéndolo de lo apresurado que resultó el proceso final de la fundición de la campana para no dilatar en exceso su envío a la isla<sup>57</sup>:

<sup>54</sup> ARBELO GARCÍA, Adolfo. «Milicia, fortificaciones y vida cotidiana en la isla de La Palma durante el Setecientos: una visión socio-política a través de la correspondencia privada (1764-1767)». *Revista de historia canaria*, n. 185 (2003), pp. 7-10. En este punto debemos desmentir la afirmación de que fuera donada por el alcalde constitucional Felipe Massieu y Tello de Eslava (1775-1847), como se ha indicado en: MARTÍN GONZÁLEZ, Miguel Ángel. *La historia de Santa Cruz... Op. cit.*, p. 150.

<sup>55</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, pp. 85-86; RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador... Op. cit.*, pp. 29 y 258.

<sup>56</sup> FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco. *Nobiliario de Canarias*. La Laguna: J. Régulo, 1952-1967, v. II, pp. 131-134.

<sup>57</sup> Reproducción original en: PÉREZ MORERA, Jesús. «El comercio artístico entre Sevilla y Canarias a través del tratante García de Azcárate y el escultor Hita del Castillo». *Atrio*, n. 21 (2015), p. 95.



El día que se embarcaron las dos ya mencionadas campanas y el cajoncito con las lenguas fue todo de tropel, por no perder la ocasión del barco, pues hasta la fundición de ellas fue deprisa, que el día 26, día de mi Señora Santa Ana, a las 4 de la tarde, que se fundieron, apenas ubo lugar de desenterrarlas y limpiarlas y como este administrador de Aduana no permite que se embarque sin pasar por la Aduana, aunque sean cosas dedicadas para el culto Divino, andubimos aquel día, que fue sábado, con bastante afán por no quedarnos sin despacho hasta el lunes. Desde su[s] principios hize ánimo de pesar la campana grande en la romana del muelle y no habiendo podido lograr el que se pesase con todo espacio por haver estado aquel día desde por la mañana ocupado el muelle desembarcando tabaco, quando se desocupó fue zerca de la oración y mientras se arrimó el barco y se puso la romana apenas se perzevían las raías de ella, por lo que todos quedamos con la duda de que la campana grande tendría más libras de pago que las 64 ½ arrobas. Vuestra Merced pésela a su espazio y me havisará la novedad que ubiere para abonarle al Maestro si le perteneziere, que el queda con la esperanza de que a de tomar el balor de una arroba de metal más.

De aquellas letras de García de Azcárate se desprende que, junto a la referida campana, también se envió otro bronce de mediano tamaño cuyo destino desconocemos. Lo que sí aclara es el motivo que ocasionó el retraso de la fundición de la campana grande<sup>58</sup>:

por haber tenido el maestro la desgracia de havérsele perdido la fundición, pues con la fuerza del fuego flaqueó el molde y corrió el metal por abajo y salió ymperfecta la campana y fue preziso hazer nuebos moldes y como este año a sido por acá un año de tantas aguas a sido preziso mucho tiempo para el enjugo del barro, pues hasta fines de mayo no a dejado de llover continuamente.

Estos instrumentos partieron desde Sevilla hacia Cádiz, y desde aquella ciudad fueron remitidas a La Palma por el comerciante Pablo Capitanachi, como relata la misiva del citado intermediario<sup>59</sup>:

[Llegaron en el] barco del patrón Juan de la Cruz, quien salió de esta para la baía de Cádiz en el mismo día 30 del pasado [julio], fecha de mi carta, y aier reziví carta de don Pablo Capitanachi en la que me dize que daba en el cuidado de recojer las expresadas dos campanas y ponerlas a bordo de la mencionada tartana, aunque dificultaba llegasen a tiempo mediante estar mui próximo su marcha, pero, en caso de que no llegasen a tiempo, las pondría a bordo de una goleta que también estaba próxima a hazer viaje para Santa Cruz y sentiré lo que no es creíble que las dos referidas campanas y el cajoncito con las cinco lenguas no baian juntas con todos los demás encargos, solo porque vuestra merced tenga el gusto de rezivirlos todos juntos.

<sup>58</sup> IBIDEM, p. 102.

<sup>59</sup> IBIDEM, p. 96.

Tras cotejar esta información surge la necesidad de conocer si el receptor de esta carta, Felipe Manuel Massieu de Vandale, intervenía en nombre del gobernador Felipe Manuel y Monteverde, o si llegó a producirse alguna confusión a la hora de incorporar el nombre del donante en los apuntes de la fábrica parroquial. Pues, además, es conocido que el 14 de febrero de 1758 el coronel había solicitado a García de Azcárate la fundición de cinco campanas, de las que, pensamos, se trate —al menos en parte— de aquellas que sirvieron en la ermita del Cristo de la Caída, fundada por su tía María Josefa Massieu Vandale y Monteverde<sup>60</sup>. Y es que, a pesar de la relevancia de esta noticia, no hemos podido averiguar si alguna de aquellas campanas que llegaron desde Sevilla se destinó a la iglesia de El Salvador, formando parte del plan de renovación de los bronce del templo.

Al margen de esta cuestión, estas no fueron las únicas campanas llegadas a La Palma por medio de Felipe Manuel Massieu y Vandale, como evidencian nuevos intercambios epistolares mantenidos con el mismo agente andaluz. Esto también quedó demostrado durante la causa abierta en el Consejo Supremo de Castilla por la supresión de los regidores perpetuos, en la que se alegó a favor de Felipe Massieu haber donado a la iglesia de El Salvador «cuatro campanas grandes»<sup>61</sup>. Efectivamente, en aquellas cartas se relacionan la refundición de varios metales de la iglesia y el encargo de la campana principal del reloj. En 1764, solicitó «una campanita con peso de 150 libras» cuyo puesto tampoco sabemos y, posteriormente, en 1765, tramitó la adquisición de cinco nuevas campanas que «estaban destinadas a la parroquia mayor de la isla de La Palma». Si atendemos a que estos instrumentos sevillanos reemplazaron a los entonces existentes en la iglesia matriz, es posible que en la actualidad también hayan desaparecido, bien sea porque se conserven algunos anteriores a esta fecha —la campana *grande* y la *verde*—, o bien porque sean piezas fundidas con posterioridad a aquellos años. Como curiosidad, en esa carta fechada el 5 de febrero, García de Azcárate da cuenta de los problemas que generaron en la fundición las continuas lluvias, o los fallos de cálculo en las proporciones del metal empleado<sup>62</sup>.

Volviendo sobre las campanas de 1758, entre las que se hallaría la *verde*, y siguiendo las palabras de García de Azcárate, fueron realizadas por «un maestro paisano mío que tiene mucha aprobación, así en esta ciudad como en todo el Reynado de la Andalucía»<sup>63</sup>. Pero, lamentablemente, no relaciona el nombre de aquel fundidor, cuestión que hubiese ayudado a aclarar la duda

<sup>60</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «El comercio artístico...». *Op. cit.*, p. 97, nota 29.

<sup>61</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. III, p. 142.

<sup>62</sup> PÉREZ MORERA, Jesús: «El comercio artístico...». *Op. cit.*, pp. 102-103.

<sup>63</sup> IBIDEM, p. 102.

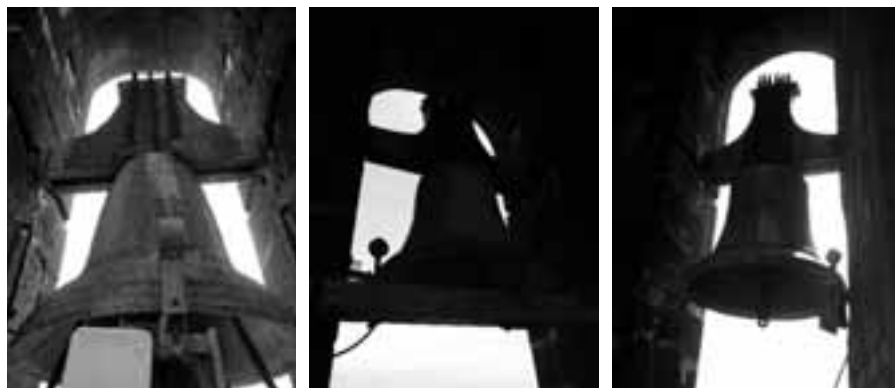


Fig. 1. Campanas de la iglesia parroquial de El Salvador

sobre la donación del instrumento. Atendiendo al único dato fiable que se conoce, es decir, su inscripción, es posible que se trate de un fundidor llamado *José Lastra*. Hasta la fecha, este nombre se ha relacionado con el maestro fundidor José de la Lastra Torre, activo desde mediados hasta el último cuarto del siglo XVIII, autor de las campanas de las iglesias vizcaínas de Santa María Magdalena de Mendata (1745) y de una de las pertenecientes a la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Mañaria<sup>64</sup>. Sin embargo, a nuestro juicio, no encontramos elementos suficientes que permitan sostener esta versión, pues a la vez que contradice el hecho de tratarse de una fundición sevillana, sabemos que por estas fechas también se hallaba en activo el fundidor José de la Lastra Camino en la localidad de Ajo (Bareyo, Cantabria)<sup>65</sup>. Fuera como fuese, tampoco ayuda a su correcto estudio el hecho de encontrarse prácticamente ilegible su inscripción y los elementos epigráficos que la adornan<sup>66</sup>. En cuanto a su denominación popular, sabemos que ya se conocía como *la campana verde* desde mediados del siglo XIX. Así lo demuestra el inventario de 1851: «de estas [campanas] una fue donada por D. Felipe Massieu que es la que llaman la verde»<sup>67</sup>. No sabemos por qué recibió este nombre en la ciudad, pero debió ser una cuestión extendida en España, porque existen otros bronce que reciben el mismo apelativo. Entre ellos destacamos las campanas

<sup>64</sup> «José de la Lastra Torre». *Campaners*. Disponible en: <http://campaners.com/php/foenedor.php?numer=506>. (Consultado el 8 de abril de 2020).

<sup>65</sup> ESCALLADA GONZÁLEZ, Luis de. «Breve guía de maestros fundidores de campanas de Cantabria». *Altamira*, n. 70 (2006), p. 66.

<sup>66</sup> En el medio luce una cruz de filigrana sobre podio piramidal, aunque es posible que en la superficie orientada a la calle pueda tener otro elemento epigráfico. Véase: LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, pp. 85-86.

<sup>67</sup> RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador... Op. cit.*, p. 342.

verde de la iglesia de San Martín de Embún (Valle de Hecho, Huesca) y la gótica de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Jijona (Alicante)<sup>68</sup>.

Por cronología, la siguiente campana es la conocida popularmente como *pata de cabra* o *la nueva*<sup>69</sup>, una pieza fundida a mediados del siglo XVIII y donada desde Cuba por el teniente gobernador José García Aguiar (fig. 1)<sup>70</sup>. No obstante, esta identidad también contó con una versión anterior, la de José García Pérez, indicada por la historiadora Rodríguez González al citar un inventario de 1851, aunque este dato erróneo fue rectificado posteriormente por José Guillermo Rodríguez Escudero<sup>71</sup>. Se trata de una campana sencilla, que se halla sujeta a un yugo metálico en el vano derecho de la fachada principal de la torre y que, aparentemente, no presenta más elementos epigráficos ni decorativos que las fajas circulares que recorren su falda. En la actualidad ha perdido su sonoridad, lo que nos lleva a pensar que se trate de aquella campana que ya se encontraba dañada cuando redactaban Juan Bautista Lorenzo Rodríguez sus apuntes y Gloria Rodríguez González su tesina<sup>72</sup>.

Tampoco tiene inscripciones ni motivos decorativos visibles la esquila que pende del único vano abierto al noroeste de la torre. Además, los dos ojos del flanco occidental se encuentran vacíos.

En el remate de esta construcción se hallan las campanas del reloj, colocadas sobre la esfera en una estructura de madera sujeta a las almenas centrales de la fachada principal. El primer reloj de la iglesia de El Salvador fue encargado a Flandes en 1568, aunque no fue el primigenio que poseyó la ciu-

<sup>68</sup> LLOP I BAYO, Francesc. «Los campanarios del Valle de Hecho». *Valle de Hecho: campanas, campaneros y toques*. Aragón: Ediciones electrónicas del Servicio de Patrimonio Etnológico, Lingüístico y Musical, Diputación General de Aragón. Disponible en: <http://etno.patrimoniocultural.aragon.es/campanas/primerap.htm>. (Consultado el 7 de abril de 2020).

<sup>69</sup> Así lo publican varios autores y lo confirman versiones orales, como la dada por Felipe Henríquez Brito en una entrevista concedida el 15 de julio de 2013. Consúltense: LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, p. 86; RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador... Op. cit.*, p. 12, nota 30, y p. 30; MARTÍN GONZÁLEZ, Miguel Ángel. *La historia de Santa Cruz... Op. cit.*, pp. 148 y 150.

<sup>70</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, p. 86; RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador... Op. cit.*, p. 12, nota 30, y p. 30.

<sup>71</sup> RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador... Op. cit.*, p. 342; RODRÍGUEZ ESCUDERO, José Guillermo. «La torre de El Salvador». *El Apurón* (Santa Cruz de La Palma, 27 de febrero de 2010). Disponible en: <http://campaners.com/php/textos.php?text=3819>. (Consultado el 22 de abril de 2020).

<sup>72</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, p. 86; RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador... Op. cit.*, p. 12, nota 30, y p. 30. No hemos podido comprobar si este instrumento fue refundido a expensas del sacerdote Manuel González Méndez, como nos indicaba Felipe Henríquez Brito.

dad de Santa Cruz de La Palma. Está documentado que a principios del siglo XVI existió un reloj instalado en una torre de madera en el lomo de Mataviejas, que fue incendiado durante el ataque francés de 1553 y sustituido por otro en 1559. El 8 de octubre de 1568, se acordó, junto con el arcediano Juan Salvago, la colocación del reloj en el primer cuerpo de la torre de la parroquia, por ser este el punto más alto de la ciudad. Su uso se prolongó hasta la llegada del actual reloj, un instrumento adquirido por suscripción popular a la casa londinense de John Moore & Sons, que entró en funcionamiento el mediodía del 6 de diciembre de 1843<sup>73</sup>.

Aquel antiguo reloj debió contar al menos con una campana, posiblemente la misma que aún se recogía en el inventario de 1603 y que en 1680 hubo de retirarse por encontrarse rajada. Entonces debió adquirirse un nuevo metal para marcar las horas, aunque el reloj estuvo durante unas décadas abandonado y fuera de servicio<sup>74</sup>. Desde entonces se ignora lo que sucedió con este instrumento, siendo lo más probable que fuera sustituido por la nueva campana fundida en Sevilla en 1759, colocada en la citada estructura de madera que remataba la torre. Se trata de un encargo costeado por el Cabildo, como puede leerse en la inscripción que reprodujo en su estudio Gloria Rodríguez: «[...] VENIT ORA IVDICI EIVS / MANDOSE HACER A ESPENSAS DEL CAVILDO DE LA ISLA: PARA VSO DE EL RELOX / QUE TIENE LA CIVDAD EN LA TORRE DE LA PARROQUIA / DEL SR. S. SALBADOR AÑO 7159 [sic]»<sup>75</sup>. A pesar del evidente error en la colocación de las cifras en los moldes del fundidor, su datación ha permitido relacionarla con los instrumentos que llegaron desde Sevilla por encargo del citado coronel Felipe Manuel Massieu Vandale. En el intercambio epistolar que mantuvo con su agente comercial, Bernardo García de Azcárate, se da cuenta razonada de la adquisición de este bronce. En una carta firmada el 24 de febrero de 1759, Azcárate informa a su representado que cuando llegasen las cuatro campanas viejas, las recogería para fundirlas de nuevo, explicando, en relación al peso de los instrumentos, que había

arreglado las chicas a lo que pesaron acá y la grande a correspondencia rebajando las libras que vuestra merced me previene, aunque el maestro campanero no a quedado mui conforme, pues creió que tendría que tomar

<sup>73</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, p. 86, nota 1; RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador... Op. cit.*, p. 12, nota 30, y p. 29; MARTÍN GONZÁLEZ, Miguel. «Los primeros relojes públicos en Santa Cruz de La Palma». *La voz de La Palma*, n. 167 (Santa Cruz de La Palma, del 29 de noviembre al 12 de diciembre de 2002), p. 15; PAZ SÁNCHEZ, Manuel de. «Horología Canariensis: contribución a la historia del reloj público en Canarias». *Anuario de estudios atlánticos*, n. 58 (2012), pp. 624-626 y 633-637.

<sup>74</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Miguel. «Los primeros relojes...». *Op. cit.*, p. 15.

<sup>75</sup> RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador... Op. cit.*, p. 12, nota 30, y p. 29.

el valor de una arroba de metal más y le a salido al contrario, que tiene que restituirme al pie de 300 reales de vellón.

Un nuevo mensaje, enviado el 15 de abril, nos permite conocer que Mas-sieu y Vandale solicitó que esa campana luciera el escudo de la isla de La Palma, elemento que, junto a la dedicación del instrumento al arcángel patrón, reforzaba su vocación pública y la condición de regidor del donante. En esta comunicación resulta revelador conocer que el fundidor necesitó la ayuda de un «maestro escultor» para incorporar este elemento representativo, y que, debido a lo avanzado de los trabajos cuando conoció esta petición, fue necesario desbaratar y repetir el molde. También es interesante observar que, una vez terminadas las labores, las campanas fueron consagradas por el abad del convento de San Basilio de Sevilla, a excepción de la esquila, ya que esta tuvo que refundirse «por no haver sacado la voz correspondiente a las otras»<sup>76</sup>.

Sobre este metal se encuentra una esquila que también sirve para dar las señales horarias. Ignoramos si posee alguna inscripción y si fue el instrumento que sustituyó a la campana que quedó inutilizada después de que, en 1782, se cayera desde la torre, siendo su metal aprovechado por el mayordomo de la fábrica parroquial<sup>77</sup>.

Tanto los instrumentos que han desaparecido como el conjunto conservado en la iglesia de El Salvador han sido intervenidos en varias ocasiones. Entre esas actuaciones, por su envergadura, destaca la renovación de los yugos o cepos de las tres campanas de mayor tamaño en 1742<sup>78</sup>, o la nueva sustitución del yugo de la campana grande en abril de 1878<sup>79</sup>.

Aparte de los instrumentos ya numerados, la iglesia contó con otra campana dedicada en exclusiva a las llamadas a misas rezadas u ordinarias. Este instrumento pendía de una estructura de hierro ubicada sobre el dintel de la ventana renacentista de la sacristía, primero en un costado y a partir de 1821 en el centro, como demuestran varias fotografías y los anclajes metálicos que aún permanecen. Es posible que el primer bronce que allí se colocó fuera el mismo que se mandó a trasladar en 1615 desde la antigua espadaña de la puerta del Perdón a «la parte de la plaza con el fin de que se toque un poco antes que se diga missa rezada»<sup>80</sup>. Este esquilón, que también figura en el inventario de 1782, fue reparado en 1821 antes de ser recolocado y ser sustituido por «otra pequeña campana» regalada, antes de 1851, por el marqués de

<sup>76</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «El comercio artístico...». *Op. cit.*, pp. 102-103.

<sup>77</sup> RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador... Op. cit.*, pp. 244, 304, 327 y 337.

<sup>78</sup> IBIDEM, p. 258.

<sup>79</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, p. 85.

<sup>80</sup> RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador... Op. cit.*, p. 300.

Guisla Ghiselin, el coronel Luis José van de Walle y Llarena (1782-1864)<sup>81</sup>. La colocación de esta campana en la sacristía —considerada como una «particularidad» por Pedro Tarquis Rodríguez<sup>82</sup>— no fue exclusiva de la iglesia de El Salvador, pues sabemos que en otros templos isleños existía en las proximidades de la sacristía un metal para las llamadas a misa rezada. Aún existen varios templos que conservan estas campanas, como la iglesia de San Marcos Evangelista de Icod de los Vinos o la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios en Los Llanos de Aridane. En El Salvador se mantuvo al menos hasta mediados de los años sesenta del pasado siglo XX, como demuestran testimonios gráficos y el citado estudio de Tarquis Rodríguez.

También existió otro metal de pequeñas dimensiones situado «sobre el coro de la nave del medio» —según un inventario del siglo XVII<sup>83</sup>— que servía para llamar a la doctrina<sup>84</sup>. A esta relación deben sumarse las campanillas del coro empleadas para tocar a *Gloria* y la matraca de madera en forma de cruz con martillos que se encontraba en la torre, usada en sustitución de las campanas durante los oficios del triduo sacro<sup>85</sup>.

## 2.2. Ermita de Nuestra Señora de la Encarnación

Ignoramos si la antigua ermita de Nuestra Señora de la Encarnación, erigida en el siglo XV entre las cabañas de los conquistadores de la isla, tuvo una campana o esquilón para convocar a los oficios, pues hasta 1568 no se documenta la construcción de un campanario de cantería<sup>86</sup>. En el siglo XVIII, con la ampliación del templo, se sustituyó esa estructura por el actual campanario, un sencillo arco de medio punto que remata la fachada principal del que pende su única campana<sup>87</sup>. La disposición de la espadaña responde a una particularidad arquitectónica de la mayoría de ermitas e iglesias de la isla de La Palma. Estas estructuras, por lo común, se disponen en el hastial, centrando la vertical de la fachada sobre la puerta de ingreso, y cuentan con un balcón de madera al que se accede desde el coro alto de los templos para tocar las campanas<sup>88</sup>. A este

<sup>81</sup> IBIDEM, p. 38, nota 55; pp. 272, 337 y 342.

<sup>82</sup> TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro. «Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros que han trabajado en las Islas Canarias». *Anuario de estudios atlánticos*, n. 10 (1964), p. 465.

<sup>83</sup> RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador... Op. cit.*, p. 304.

<sup>84</sup> Agradezco este dato a José Ana González Rodríguez.

<sup>85</sup> Agradezco esta información a Felipe Henríquez Brito.

<sup>86</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. 1, p. 88; FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *La arquitectura mudéjar... Op. cit.*, pp. 167 y 178.

<sup>87</sup> FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *La arquitectura mudéjar... Op. cit.*, pp. 179-180, nota 45.

<sup>88</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Miguel Ángel. *La historia de Santa Cruz... Op. cit.*, p. 148; PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias... Op. cit.*, p. 131. Véase, además: PINO RODRÍGUEZ, Juana María. *Aspectos de la arquitectura... Op. cit.*

esquema responden, además de La Encarnación, la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves y las ermitas de San Sebastián, de Nuestra Señora de Candelaria, del Santísimo Cristo del Planto, de San Vicente Ferrer, de Nuestra Señora del Carmen, de San Telmo y de San José. Al margen de esta cuestión, el origen de la espadaña de las iglesias parece encontrar su explicación en las *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* del arzobispo milanés Carlos Borromeo (1577), en las que propone que las catedrales contaran con entre cinco y siete campanas, y las iglesias colegiadas y parroquiales con tres, una grande, otra mediana y una esquila, considerando que tuviesen «cierto consenso de sonido distinto, realmente unánimes entre sí, de acuerdo con la varia naturaleza y significación de los oficios divinos que se hacen»<sup>89</sup>.

La campana de La Encarnación, dedicada a *Jesús, María y José*, es una fundición de 1972 que vino a sustituir a un antiguo instrumento cuya procedencia y destino desconocemos. Su factura se debe al taller de la familia Ocampo, situado en Arcos de la Condesa, parroquia del municipio pontevedrés de Caldas de Reis. Está decorada con una cenefa de motivos vegetales que circunda el tercio y con una cruz sobre podio escalonado, formada por módulos cuadrangulares con estrellas de ocho puntas en su interior y rematada con brazos flameantes.

### 2.3. Ermita de San Sebastián

Desde su fundación, antes de 1535, la ermita de San Sebastián debió contar con un esquilón, posiblemente el mismo que vendió su mayordomo, el capitán Diego García Gorbalán en torno a 1638 al regidor Santiago Fierro Bustamante para la parroquia de El Salvador<sup>90</sup>. Esta transacción, desarrollada de forma unilateral, fue el origen del pleito presentado por el capitán Juan Ángel Poggio, esposo de María Monteverde y Maldonado, descendiente directa de los fundadores de la ermita, contra García Gorbalán. En su escrito, presentado ante notario el 7 de mayo de 1638, expuso «lo mal que parece el estar la dicha ermita sin campana y [el] desconsuelo que ha causado a esta república el no haberla», y soli-

<sup>89</sup> SAN CARLOS BORROMEIO. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Introducción, traducción y notas, Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, p. 70; ALONSO PONGA, José Luis. *Las campanas...* *Op. cit.*, p. 29; SALIDO SÁNCHEZ, Rafael. «Las campanas y el franciscanismo». *Campaners* (30 de mayo de 2010). Disponible en: <http://campaners.com/php/textos.php?text=5812>. (Consultado el 29 de abril de 2020).

<sup>90</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias...* *Op. cit.*, v. IV, p. 76; RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador...* *Op. cit.*, p. 237; PINO RODRÍGUEZ, Juana María. *Aspectos de la arquitectura...* *Op. cit.*, p. 55; FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto José. «Apuntes históricos: San Sebastián». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 26 de abril de 1968), p. 3; (27 de abril de 1968), p. 6; (29 de abril de 1968), p. 3.



citó la hechura de un nuevo metal, así como la justificación del producto de la venta de la antigua campana<sup>91</sup>. De este modo, en breve tiempo el templo contó de nuevo con una campana fundida por el calderero Pedro Gutiérrez —vecino de Los Llanos de Aridane—, que costó doscientos veinticinco reales, y fue colocada en 1641, una pieza que, lamentablemente, hoy tampoco se conserva<sup>92</sup>. En la actualidad, la ermita posee dos bronce fundidos en 1875 y 1889, que penden de la espadaña de dos arcos erigida durante la mayordomía de José Pérez Ramírez, un periodo fecundo en el que se produjo la reedificación del templo<sup>93</sup>. Precisamente, las iniciales de su nombre, «J. P. R.», figuran en la inscripción del metal de mayor antigüedad, y trastocadas, por equivocación, en la campana de 1889 («J. R. P.»). En ambas también se leen las letras «S. M. P.», abreviatura del nombre del fundidor Sebastián Martín Pérez<sup>94</sup>.

#### 2.4. Ermita del Santo Cristo de Calcinas

La ermita del Santo Cristo de Calcinas posee una única campana fundida por César de Miguel Marín en Villanueva de la Serena (Badajoz). El bronce no posee la fecha de su fundición, aunque es posible que sea contemporáneo a la creación de la ermita en la década de los sesenta del pasado siglo XX. Además de la marca de fábrica, el instrumento luce un crucifijo y una serie de fajas paralelas como únicos elementos decorativos, los mismos que se observan en otra campana salida de aquel taller, conservada en la capilla del cementerio municipal de Güímar, aunque fundida en este caso por Fernando Villanueva Sáenz<sup>95</sup>.

#### 2.5. Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves

La antigua ermita de Nuestra Señora de las Nieves, edificada antes de 1511, contó con una campana para realizar las llamadas de precepto<sup>96</sup>. A pesar de

<sup>91</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. IV, p. 76.

<sup>92</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna Palmensis: retrato de una ciudad*. Santa Cruz de La Palma: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 2000, p. 119.

<sup>93</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. IV, p. 77; HERNÁNDEZ CORRERA, Víctor J.; POGGIO CAPOTE, Manuel. *Bordanova: el arte decorativo en los albores del Novecientos*. [Manuscrito inédito]. [2010].

<sup>94</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. IV, p. 77; FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto José. «Apuntes históricos: San Sebastián». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 26 de abril de 1968), p. 3; citado por: PINO RODRÍGUEZ, Juana María. *Aspectos de la arquitectura... Op. cit.*, p. 58.

<sup>95</sup> CHINEA CÁCERES, José Lorenzo. «Las campanas del municipio de Güímar...». *Op. cit.*, p. 98.

<sup>96</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, p. 101; FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *La arquitectura mudéjar... Op. cit.*, p. 175; APNSN: *Libro 1 de cuentas de fábrica*, ff. 20r y 34r.

la ampliación de 1525<sup>97</sup>, el templo no sumó ningún nuevo metal a lo largo de la centuria, como demuestran los inventarios formados entre 1542 y 1637, que dan cuenta de la existencia de «un esquilón de tañer a misa»<sup>98</sup>. Este instrumento debió colocarse en la espadaña de cantería que mandó a construir el licenciado Juan Toscano en 1543, siguiendo el modelo de la correspondiente de la desaparecida ermita de Santa Catalina, «con la variante de ser más ancha y rematada en cruz»<sup>99</sup>. Esta estructura volvió a modificarse cuando el visitador Juan Salvago ordenó en febrero de 1568 la construcción de «un campanario sobre la pared de la derecha en donde ponga la campana», obra que ya estaba terminada en 1571<sup>100</sup>.

En 1672, después de adquirir la condición de parroquia —el 6 de diciembre de 1657—, se edifica la nueva espadaña de tres vanos para dar cumplimiento al mandato dictado por Melchor Brier en la visita efectuada en 1664<sup>101</sup>. Desde entonces, el templo debió tener tres campanas, aunque esto no puede constatar-se documentalmente hasta 1681<sup>102</sup>. En ese año, durante la visita pastoral del obispo Bartolomé García Jiménez, se describe una iglesia «aseada y bien parecida», con el testero de la puerta de cantería rematado por un campanario en el que «ai tres campanas»<sup>103</sup>. Esa misma relación se mantiene en los inventarios de 1697, 1706, 1718, 1802, 1847 y 1882, aunque los metales fueron cambiando, como sucedió en 1708<sup>104</sup>. En ese año, el fundidor Juan Espejo realizó una nueva campana para la iglesia, después de que uno de aquellos instrumentos se estropeará por haberse prestado al castillo del barrio del Cabo<sup>105</sup>.

En las últimas décadas del siglo XIX, el presbítero Rafael Rodríguez encargó la refundición de los dos metales de mayor tamaño al constatar su acu-

<sup>97</sup> LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. *La arquitectura del Renacimiento en el archipiélago canario*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios; Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1983, p. 109.

<sup>98</sup> APNSN: *Libro 1 de cuentas de fábrica*, ff. 41r, 54v, 59r, 68r, 71v, 80v, 87v, 93v, 106v, 118r, 132r, 157r, 188r, 201r y 222r.

<sup>99</sup> APNSN: *Libro 1 de cuentas de fábrica*, f. 52r; FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto José: «Historia de Las Nieves». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, número extraordinario, junio de 1970), citado por LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. *La arquitectura del Renacimiento... Op. cit.*, p. 110; PINO RODRÍGUEZ, Juana María. *Aspectos de la arquitectura... Op. cit.*, p. 153.

<sup>100</sup> APNSN: *Libro 1 de cuentas de fábrica*, ff. 77v y 83r.

<sup>101</sup> WANGÜEMERT Y POGGIO, José. *Influencia del evangelio... Op. cit.*, p. 269; LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, p. 101; FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *La arquitectura mudéjar... Op. cit.*, pp. 177-178, nota 42; CAZORLA LEÓN, Santiago. *Beneficios y ayudas de parroquia en la isla de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: [Litografía La Palma], 1999, pp. 80-83.

<sup>102</sup> APNSN: *Libro de visitas*, f. 2r.

<sup>103</sup> APNSN: *Libro de visitas*, f. 10v.

<sup>104</sup> APNSN: *Libro de visitas*, ff. 23v, 28r, 35r y 50v; APNSN: *Libro de inventarios*, ff. 4r y 11r.

<sup>105</sup> AMSCP: *Impuestos sobre vinos: 1626-1719*, s. f.

sado deterioro<sup>106</sup>. Este encargo, realizado en 1890, recayó en la empresa londinense Gillett & Company con sede en el municipio de Croydon. El resultado fue muy acertado porque se respetaron las inscripciones y elementos decorativos que portaban las antiguas campanas, a pesar de que se uniformaron las tipografías de las inscripciones y se añadieron varias fajas paralelas en la falda y en el tercio de las piezas. Gracias a este criterio de conservación, se puede afirmar que el bronce que pende del ojo derecho de la espadaña reemplaza a una fundición del siglo XVII dedicada a la patrona insular, como desvela la inscripción que luce en la parte superior: «S MA DE LAS NIEBES ORA PRO NOBIS ANO 1664» (véase fig. 2). Además, en el frente conserva una cruz decorada con espejos y cantoneras vegetales que se levanta sobre una cartela con las iniciales «IHS». Aunque no figura el nombre del fundidor, por la fecha de su hechura pensamos que se trate de una obra de Juan Felipe de Rivas, el maestro sevillano que en ese mismo año realizaba la campana grande de la parroquia de El Salvador. El metal que ocupa el vano izquierdo sustituyó a una campana fundida en 1886 en la ciudad de Santa Cruz de La Palma por «M. P.», según figura en el interior del rombo que luce en el frente. En el tercio se lee la inscripción referente a su refundición durante el último cuarto del siglo XIX: «RECAST BY GILLETT & C<sup>o</sup> CROYDON 1886» (fig. 2).



Fig. 2. Campanas del Real Santuario de Nuestra Señora de la Nieves

Es posible que las siglas «M. P.» correspondan con las iniciales de Sebastián Martín Pérez —«S. M. P.»—, el mismo fundidor de las campanas de la ermita de San Sebastián y de la esquila que corona la espadaña del Santuario de las Nieves, una pieza realizada en 1875, como advierte su inscripción (véase fig. 2).

<sup>106</sup> APNSN: *Inventarios*, f. 16r.

## 2.6. Ermita de Nuestra Señora de la Candelaria

Es posible que la primitiva ermita del pago de Mirca, fundada en las primeras décadas del siglo XVII bajo la advocación de *Nuestra Señora de Candelaria*, *San Andrés* y *San Bernabé*, no tuviese ninguna campana durante sus primeros decenios, pues aún en 1681 no se recogía ningún instrumento en el inventario de bienes formado con motivo de la visita del obispo García Jiménez<sup>107</sup>. Habrá que esperar a 1724 para encontrar la primera referencia a la existencia de una única campana en el templo<sup>108</sup>, que quizá corresponda con el esquilón conservado en dependencias parroquiales junto a un pequeño yugo de madera. En la mayoría de inventarios realizados desde entonces volvió a omitirse la existencia del metal, que nuevamente figuró en el listado redactado por el mayordomo Manuel González Henríquez en 1862<sup>109</sup>.

En 1914 se fabricó la segunda campana que posee el templo, un bronce dedicado a *San Juan* fundido por el maestro palentino Moisés Díaz. Además del nombre y la referencia a su autor, el instrumento está decorado con un crucifijo y dos cenefas circulares, una formada por sarmientos y racimos de uvas y otra por arcos geminados con esferas en sus extremos. En la actualidad también se halla en desuso en dependencias de la parroquia.

Estos instrumentos se colocaron en la nueva espadaña de la ermita, construida entre 1978 y 1981<sup>110</sup>, y permanecieron en uso hasta el año 2000, cuando fueron reemplazados por sendos bronce de la fundición burgalesa de Antonio Cano, realizados con motivo del año jubilar. Ambos están dedicados a *Nuestra Señora de Candelaria* y presentan una cruz, un relieve de la imagen de la Virgen con el Niño bajo un doselete y una cenefa con motivos vegetales esquemáticos.

## 2.7. Ermita del Santo Cristo del Planto

Al igual que el resto de edificaciones estudiadas, la antigua ermita de Nuestra Señora de la Soledad o del Calvario, hoy dedicada al Santo Cristo del Planto, debió contar con un esquilón desde su fundación en 1611<sup>111</sup>. Este ins-

<sup>107</sup> APNSN: *Libro de visitas*, f. 14v.

<sup>108</sup> APNSN: *Libro de visitas*, f. 56r.

<sup>109</sup> APNSN: *Inventario de la ermita de Nuestra Señora de Candelaria (1853-1862)*, s. f.

<sup>110</sup> RIQUELME PÉREZ, María Jesús. *La Virgen de Candelaria y las islas Canarias*. [Santa Cruz de Tenerife]: Cabildo Insular de Tenerife, Aula de Cultura, 1990, pp. 273-276; PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna Palmensis... Op. cit.*, p. 187.

<sup>111</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, pp. 84-85 y 91; FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *La arquitectura mudéjar... Op. cit.*, p. 180; MARTÍN GONZÁLEZ, Miguel Ángel. *La historia de Santa Cruz... Op. cit.*, p. 148.

trumento fue retirado y colocado en la torre de la iglesia de El Salvador en 1679 para sustituir a las dos esquilas que se encontraban en mal estado<sup>112</sup>. Es posible que entonces se adquiriese una nueva campana para las funciones de la ermita, aunque tampoco se ha conservado, pues el único metal que pende de su espadaña es una fundición del siglo XVIII. Se desconoce la identidad de su obrador, ya que solo luce en su tercio la inscripción «SOLI DEO GLORIA ANNO 1740», y está decorada con una cruz y una doble cenefa con motivos vegetales y hojas de acanto.

## 2.8. Ermita de San Vicente Ferrer

La ermita de San Vicente Ferrer, hoy dependiente de la parroquia de las Nieves, fue fundada en 1723 por el sargento mayor Francisco Ignacio Fierro y Monteverde en su hacienda del pago de Velhoco<sup>113</sup>. Previamente, en octubre de 1722, recibió licencia del obispo Lucas Conejero de Molina para efectuar las obras que acreditarían al templo como iglesia pública, obligándose a «que aya de tener puerta patente a camino, o campo público, y canpana»<sup>114</sup>. En el inventario formado el 3 de noviembre de 1853 por el patrón de la ermita, José María Fierro, vuelve a figurar «una campana en su cepo de madera con que se comboca a los fieles, colocada en un extremo del tejado», al igual que sucede —aunque con cierta variación— en la relación de bienes fechada en febrero de 1861<sup>115</sup>. Se ignora si en algún momento fue sustituida por otro metal y si coincide con el esquilón que hoy se conserva en la espadaña del templo —construida en 1866—, sin portar inscripciones ni elementos decorativos que posibiliten su identificación<sup>116</sup>.

## 2.9. Ermita de Nuestra Señora del Carmen

La ermita del barranco de Maldonado, también perteneciente a la jurisdicción de Las Nieves, fue fundada a finales de la década de 1720 como oratorio particular del clérigo Isidoro José Ferrera y Arteaga (1701-1776). Tras su muerte pasó a manos del presbítero Antonio Salazar y Carmona y en 1777 se instituyó en ermita pública bajo la advocación de *María Santísima del Carmen*<sup>117</sup>, advirtiéndose que para «que dicho heremitorio tenga las circunstancias

<sup>112</sup> RODRÍGUEZ, Gloria. *Iglesia de El Salvador...* *Op. cit.*, p. 243.

<sup>113</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias...* *Op. cit.*, v. 1, p. 102.

<sup>114</sup> PINO RODRÍGUEZ, Juana María. *Aspectos de la arquitectura...* *Op. cit.*, p. 128.

<sup>115</sup> APNSN: *Inventario de la ermita de San Vicente Ferrer (1853-1861)*, ff. 2r y 4v.

<sup>116</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna Palmensis...* *Op. cit.*, p. 191.

<sup>117</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias...* *Op. cit.*, v. 1, p. 102; PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna Palmensis...* *Op. cit.*, p. 195.

de hermita pública no le falta otra cosa que la dotación y campana con que llamar a los fieles»<sup>118</sup>. Este compromiso le obligó a adquirir al menos una campana y a construir una estructura para su colocación. Desconocemos el momento exacto de la construcción de la actual espadaña, aunque sí es seguro que ya existía en 1861, cuando el sacerdote Victorino Acosta y Pérez, a la sazón mayordomo interino de la ermita, dejó constancia de la existencia de «un campanario pequeño de piedra con dos campanas»<sup>119</sup>. Estos metales deben ser los mismos que hoy se conservan, unos bronce sencillos sin ninguna inscripción ni decoración, desafortunadamente pintados de marrón al igual que los yugos y herrajes que los sujetan.

## 2.10. Capilla del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores

El oratorio del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores posee una espadaña en forma de arco de medio punto ubicada en el vértice coincidente con el coro del templo<sup>120</sup>. Sin embargo, esta estructura nada tiene que ver con el campanario que coronó la iglesia del extinguido monasterio de Santa Águeda, fundado en 1603 sobre el solar de la primitiva ermita homónima. Aunque ignoramos los datos relativos a sus campanas, sí sabemos que en 1651 la comunidad del antiguo convento tenía intención de derribar el campanario para edificar en su emplazamiento la celda de una monja<sup>121</sup>. Tras la exclaustración del convento en 1837, por real orden de 14 de junio de 1842, el edificio se erigió en hospital y cuna de expósitos, y su iglesia pasó a ser su capilla<sup>122</sup>.

Nada sabemos del paradero de aquellas antiguas campanas, aunque lo más probable es que se repartieran a otras iglesias después de las desamortizaciones, o sirvieran en el propio hospital. Si este fue el caso, aquellos instrumentos fueron refundidos, como demuestran las fechas de las actuales campanas. El bronce más antiguo está en el vértice superior de la espadaña. Es un esquilón fundido en 1865 perteneciente a la embarcación neerlandesa *Goorecht & Oldambt*, como indica la inscripción que luce en su parte central. El *Diario oficial de avisos de Madrid* informaba que el 23 de marzo de 1884 había encallado en el puerto de Santa Cruz de La Palma este bergantín holandés que,

<sup>118</sup> APNSN: *Legajo de la ermita de Nuestra Señora del Carmen*, ff. 2r-3r.

<sup>119</sup> APNSN: *Inventario de la ermita de Nuestra Señora del Carmen* (18 de febrero de 1861), s. f.

<sup>120</sup> PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias...* *Op. cit.*, p. 151.

<sup>121</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. *Arte y sociedad...* *Op. cit.*, p. 324.

<sup>122</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias...* *Op. cit.*, v. I, pp. 39-40, 92-93, 140-141 y 393-394; FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *La arquitectura mudéjar...* *Op. cit.*, pp. 174-175 y 181-182; PÉREZ MORERA, Jesús. *Arte y sociedad...* *Op. cit.*, p. 298; PÉREZ GARCÍA, Jaime. «El Sr. Díaz y su Plan General de Beneficencia». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 9 de mayo de 1974), p. 7.

«procedente de Inglaterra, se dirigía con cargamento general a Río Grande del Sur y Puerto Alegre, en el Brasil»<sup>123</sup>. El barco fue construido en 1865 en la localidad de Hoogezand y tuvo como armador al destacado empresario y político Ipe Annes Hooites (1812-1891). Precisamente sus iniciales, «IAH», aparecen entre las cifras del año de fundición de la campana.

En los vanos mayores de la espadaña penden dos metales fundidos en 1921, procedentes del taller barcelonés de Pedro Dencausse Cominal (1877-1930), el último fundidor de una larga saga familiar vinculada a la hechura de campanas<sup>124</sup>. Ambos instrumentos lucen cenefas con distintos motivos vegetales en el tercio, en el medio y en la falda, así como una faja de hojas de acanto en el pie, elemento que también aparece en los laterales de las asas. La campana situada en el vano derecho lleva un relieve de la Inmaculada Concepción, mientras que la del vano izquierdo muestra a la Virgen de los Dolores con siete puñales. A los pies de ambas imágenes se leen las siglas «HD», iniciales del Hospital de Dolores.

### 2.11. *Convento dominico de San Miguel de las Victorias*

El convento dominico de Santa Cruz de La Palma, fundado en 1530 en el lugar que ocupaba la primitiva ermita de San Miguel Arcángel, contaba con una espadaña de la que debieron pender tres metales. Tras la desaparición de aquella estructura de piedra a principios del siglo XVIII, se convirtió en uno de los pocos conventos canarios provisto de torre-campanario<sup>125</sup>. Las obras de esta torre-fortaleza de planta cuadrangular se iniciaron el 13 de mayo de 1701 y concluyeron en un breve espacio de tiempo, estando a su cargo el cantero Gaspar Méndez de Abreu (†1716)<sup>126</sup>. Adosada al ángulo occidental de la fachada, destaca por su chapitel de mampostería a cuatro aguas recubierto con azulejos de Delft que fueron fotografiados en su última restauración. Triste-

<sup>123</sup> «Noticias de provincias». *Diario oficial de avisos de Madrid* (Madrid, 15 de mayo de 1884), p. 3.

<sup>124</sup> TRUJILLO YÁNEZ, Gustavo A. *Historia, epigrafía e iconografía... Op. cit.*, p. 167.

<sup>125</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, pp. 38-39; FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *La arquitectura mudéjar... Op. cit.*, p. 173; TARQUIS, Pedro. *El Cristo de La Laguna y su santuario*. Introducción y notas, Carlos Rodríguez Morales. La Laguna: Pontificia, Real y Venerable Esclavitud del Santísimo Cristo de La Laguna, 2008, p. 125.

<sup>126</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, p. 183; FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *La arquitectura mudéjar... Op. cit.*, p. 174, nota 33; PÉREZ MORERA, Jesús. *Arte y sociedad... Op. cit.*, pp. 235-236; HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. *Informe relativo al origen del campanario de la iglesia de Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Servicio de Patrimonio Histórico, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma. [Manuscrito]. 18 de febrero de 2013.

mente, esta intervención no sirvió para proteger las campanas de las deposiciones de las aves que anteriormente anidaban en el interior de la torre, pues la instalación de mallas metálicas dejó de nuevo a los instrumentos a la intemperie.

La campana que cuelga del vano abierto hacia las escalinatas de la plaza de Santo Domingo es la más antigua de las tres que se conservan en la torre (véase fig. 3). Aunque ha sido complicado acceder a la altura en la que se encontraba el metal para realizar el análisis, sabemos que se trata de un bronce fundido en 1633, posiblemente importado a la isla, y decorado con grutescos. También posee dos escudos que pensamos, puedan corresponder con el de la ciudad de Santa Cruz de La Palma y con la marca del taller del fundidor.

La campana orientada al frente de la plaza es una refundición del antiguo metal de procedencia sevillana del siglo XVIII dedicado a *Santo Domingo* (fig. 3). Así puede leerse en la inscripción que luce en su tercio: «SANTO DOMINGO DE GUZMAN ME LLAMO SEVILLA AÑO 1731». No posee ningún otro elemento epigráfico ni el nombre o marca de fábrica que permitan conocer su autoría. Su refundición también se efectuó en Sevilla por encargo del sacerdote Manuel González Méndez<sup>127</sup>. Lamentablemente, no volvió a colocarse en su yugo de madera y se optó por fijarlo a una estructura metálica.

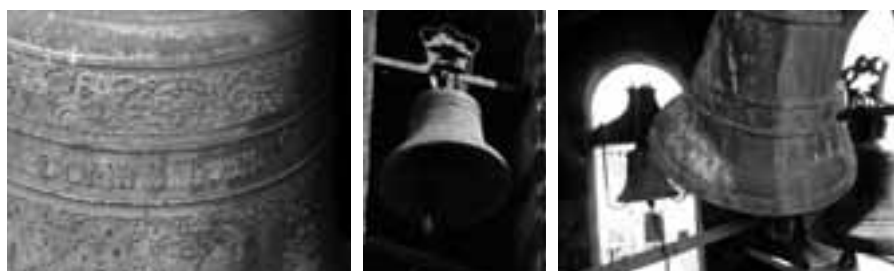


Fig. 3. Campanas de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán

En el vano que asoma al Instituto de Enseñanza Media «Alonso Pérez Díaz» se encuentra la esquila que coronaba la antigua espadaña (véase fig. 3). Este interesante instrumento lleva en el medio pie la invocación mariana «AVE MARISTELA» separada por cuatro estrellas y, en el medio, el año de su fundición, 1767, también flanqueado por estrellas.

<sup>127</sup> Información facilitada por Felipe Henríquez Brito.



### 2.12. *Ermita de San Telmo*

La ermita de San Telmo —fundada a mediados del siglo XVI y reconstruida entre 1675 y 1680<sup>128</sup>— posee dos campanas colocadas en línea en su pequeña espadaña de un solo vano. En la parte trasera se halla un metal sencillo sin ninguna inscripción ni elemento decorativo más que las fajas paralelas que circundan su falda y tercio. No sucede lo mismo con la campana de mayor tamaño, situada en línea con la fachada. Este metal, consagrado a *Nuestra Señora de la Luz*, es una fundición del maestro Antonio Cano donada en 2010 por el mayordomo de la ermita Félix Miguel Rodríguez González. Como la mayoría de campanas de este taller burgalés, posee una cruz sobre podio de tres escalones en el frente y, en el tercio, una cenefa de triángulos decorada con motivos vegetales en su interior. La ermita poseía una campana en 1638, quizá realizada por el calderero Pedro Gutiérrez, quien en ese mismo año recibía el encargo de fundir un bronce similar al de San Telmo para la ermita de San Sebastián<sup>129</sup>.

### 2.13. *Convento franciscano de la Inmaculada Concepción*

En la espadaña del antiguo convento franciscano se conserva el conjunto de campanas más interesantes de Santa Cruz de La Palma, tanto por su extraordinaria fundición como por la sonoridad que aún conservan los metales. Con todo, poco sabemos sobre los encargos de estos instrumentos ni del lugar que ocuparon en la primitiva iglesia del cenobio, afectada por el incendio de 1553<sup>130</sup>.

La actual espadaña de cantería es uno de los elementos más singulares que definen la arquitectura del convento. Su construcción se inició a finales del siglo XVIII a la par que se efectuaban las obras de reedificación del cenobio, que concluyeron en 1800, siendo sus impulsores los frailes Bartolomé Lorenzo, provincial de la orden en Canarias, y su hermano, el padre guardián Antonio José Lorenzo<sup>131</sup>. Según testimonio de Domingo Hernández Carmona, el nuevo campanario se «fabricó desde simientos con la más presiosa arquitectura y seguridad»<sup>132</sup>. En su balcón, abierto hacia la plaza, cantaban los frailes todas las tardes «después de el toque de las Ánimas el elogio del Santísimo Sacramento de el altar y de la purísima Ynmaculada Concepción de María

<sup>128</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, pp. 89-90; FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *La arquitectura mudéjar... Op. cit.*, p. 181; MARTÍN GONZÁLEZ, Miguel Ángel. *La historia de Santa Cruz... Op. cit.*, p. 148.

<sup>129</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna Palmensis... Op. cit.*, p. 119.

<sup>130</sup> FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *La arquitectura mudéjar... Op. cit.*, pp. 171-172.

<sup>131</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. I, p. 38.

<sup>132</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. *Arte y sociedad... Op. cit.*, p. 266.

Santísima nuestra señora desde el primer ynstante de su ser pidiendo al pueblo sinco Padre nuestros y sinco avemarías»<sup>133</sup>.

Desconocemos los datos de aquellos primeros metales, pero sí podemos garantizar que desde la construcción de la espadaña no se han renovado ni se han refundido los existentes, entre los que se halla la campana más antigua que conserva la ciudad (véase fig. 4). Esta pieza, ubicada en el vano inferior derecho de la espadaña, es una fundición de 1595 que está dedicada a la *Inmaculada Concepción*, advocación titular del convento, como reza en la inscripción que recorre su tercio. En el medio, además, se lee en latín el fragmento del salmo de alabanza «LAVDATE EVM IN CINBALIS BENE SONANTIBUS». En el centro presenta una cruz patriarcal erigida sobre un podio de cinco gradas, muy similar a las que lucen los broncees realizados por Gaspar Díaz en 1598 para la iglesia de San Andrés Apóstol de San Andrés y Sauces, aunque su perfil recto y la tipografía empleada en estos ejemplares no nos permiten relacionarlos con su obrador<sup>134</sup>.

La campana del vano contiguo también es una pieza de gran interés, como revela la inscripción que se inicia en su tercio y continúa en el medio pie: «SANTA MARIA ORA PRO NOBIS F JOSEPHVVS BARRAGAN ME FECIT IN S. FR/ANSICI HISPANLENCI EXPENSIS D D FRANCISCI DAMARANTE SOLICITVDINI P F FRANCISCI PHI BOLCAN SIVITE PM EA 1741» (fig. 4). De su lectura se desprende que la pieza está dedicada a la Virgen María, fue fundida por José Barragán en el convento de San Francisco de Sevilla a expensas de Francisco de Amarante y a solicitud del padre predicador José López Abreu Felipe Volcán, en el año 1741<sup>135</sup>. Aunque no hemos averiguado nada sobre el fundidor José Barragán, sí lo hemos hecho en cuanto a la identidad del donante. Pensamos que podría tratarse del piloto de Indias Francisco de Amarante, quien en 1734 otorgaba un «tributo de una fanega de tierra baldía poco más o menos en su hacienda del pago de Velhoco»<sup>136</sup>, y que el 26 de febrero de 1744 dictaba su testamento ante José Albertos, fundando junto a su mujer, Gabriela Ortega y León, una capellanía «con 70.200 reales

<sup>133</sup> IBIDEM, pp. 306-307.

<sup>134</sup> PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias... Op. cit.*, p. 214. Es posible que Gaspar Díaz coincida con el calderero casado con Blasina Hernández que en 1574 figuraba como cofrade de la Vera Cruz. Véase: GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. «Primeros oficios y ocupaciones artesanas de Santa Cruz de La Palma: oficios relacionados con los metales, piedra y barro». *Revista de estudios generales de la isla de La Palma*, n. 2 (2006), p. 93.

<sup>135</sup> Agradezco esta traducción a Víctor Hernández Correa, Vicente Cruz Gil y Victoria Ramos Díaz. INCHAURBE Y ALDAPE, fray Diego de. *Noticias sobre los provinciales franciscanos de Canarias*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1966, p. 207.

<sup>136</sup> MARTÍN PÉREZ, F. J. «Francisco de Amarante (s. XVIII)». *Desde El Mocanal* (Breña Baja, 7 de noviembre de 2012). Disponible en: En: <http://elmocanal.blogspot.com/2012/11/francisco-de-amarante-s-XVIII.html>. (Consultado el 7 de mayo de 2020).

de principal y obligación de decir tres misas durante la vida del presbítero don Antonio Amarante, su hijo»<sup>137</sup>. No obstante, esta cuestión queda abierta porque con el mismo nombre y en la misma época se plantean otras dos posibles identidades. Por un lado, está el caso —quizás el menos probable— del sargento mayor José Francisco de Amarante († ca. 1763), natural de Santa Cruz de La Palma, hijo de Francisco de Amarante y Francisca Hernández, casado en segundas nupcias con María Catalina Arrascaeta en la ciudad de Córdoba (Argentina) el 2 de mayo de 1740, de donde fue en varias ocasiones alcalde ordinario<sup>138</sup>. Y, por otro lado, se encuentra el sacerdote que, con ese mismo nombre, se cita como comisario de la Orden Tercera Franciscana de Santa Cruz de La Palma en la bendición de la ampliación de la capilla del convento en 1737<sup>139</sup>.



Fig. 4. Campanas de la iglesia de San Francisco de Asís

Además, sobre la base del medio pie de la campana se halla una pequeña cruz cubierta de estrellas apoyada en una base troncopiramidal, una imagen de la Inmaculada Concepción de María, una cruz flordelisada acompañada de cuatro estrellas de ocho puntas y un blasón formado por cinco aros con borlas puestos en sotuer, que posiblemente aluda al donante.

<sup>137</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias... Op. cit.*, v. III, p. 17; PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Casas y familias de una ciudad histórica: la calle Real de Santa Cruz de La Palma*. [Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias (Demarcación de La Palma)], D. L. 1995, p. 430.

<sup>138</sup> Disponible en: <http://fliacalderon.tripod.com/familia/1722.html>. (Consultado el 7 de mayo de 2020).

<sup>139</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna Palmensis... Op. cit.*, p. 82.

Menor información podemos aportar sobre la esquila que remata la espadaña, un instrumento dedicado a *San José* que porta en el medio una pequeña cruz sobre una peana (véase fig. 4). En el caso de tratarse de un metal del siglo XVIII, sirva como hipótesis de trabajo la coincidente relación entre la advocación de este metal y la de la capilla homónima del convento, erigida a principios del Setecientos por Melchor de Monteverde Salgado y Brier<sup>140</sup>. A lo largo de la centuria y tras la muerte de Melchor Monteverde, la capilla permaneció bajo el patrocinio de la familia, primero vinculado a su esposa, María Josefa Massieu y Monteverde, y desde su muerte, a su sobrino Nicolás Massieu y Salgado, quienes se encargaron de dotarla con todo lo necesario para el culto del santo patriarca, pudiendo encontrarse entre estas piezas la campana<sup>141</sup>. Al respecto, quepa recordar las campanas que Felipe Massieu importó desde Sevilla, entre las que se encontraban varias para la desaparecida capilla del Cristo de la Caída<sup>142</sup>.

El inventario general de los bienes del convento, formado por José Rodríguez y Pedro Díaz del Castillo el 11 de enero de 1821, recoge la existencia de estas «tres campanas, dos grandes y una chica», además de las trece campanillas que servían en el coro de la iglesia y del resto de metales repartidos por las estancias del cenobio: la campana de la comunidad, la de la portería, la del claustro y la del refectorio<sup>143</sup>. En 1835, después de la exclaustración del convento, seguían contándose los mismos metales de esta forma: «dos campanas grandes y un segundillo colocadas en la torre o campanario», además de otro pequeño bronce colocado sobre la sacristía de la iglesia «con que se toca a misa rezada»<sup>144</sup>.

#### 2.14. *Ermita de San José*

La ermita de San José fue levantada a principios del siglo XVII por el gremio de carpinteros y pedreros, contando desde entonces con una campana<sup>145</sup>. En 1713, el presbítero y notario público Pablo Mateo Barroso de Sa certificaba

<sup>140</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna Palmensis...* *Op. cit.*, p. 187, p. 76.

<sup>141</sup> PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Casas y familias...* *Op. cit.*, p. 270; PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna Palmensis...* *Op. cit.*, p. 88.

<sup>142</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «El comercio artístico...». *Op. cit.*, p. 97, nota 29.

<sup>143</sup> DARANAS VENTURA, Facundo. *La iglesia de San Francisco de Santa Cruz de La Palma: restauración monumental y contexto urbano en el siglo XX*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 2008, p. 243. Véase, además: LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias...* *Op. cit.*, v. I, p. 469.

<sup>144</sup> DARANAS VENTURA, Facundo. *La iglesia de San Francisco...* *Op. cit.*, p. 259.

<sup>145</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias...* *Op. cit.*, v. I, pp. 90 y 377; FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. *La arquitectura mudéjar...* *Op. cit.*, p. 180; PÉREZ MORERA, Jesús. *Arte y sociedad...* *Op. cit.*, v. II, pp. 22-23.

la veracidad del contenido de dos libros de cuentas de la ermita y cofradía de carpinteros y pedreros —hoy perdidos—; en el primer ejemplar —con registros comprendidos entre el 25 de marzo de 1642 y el 16 de octubre de 1690—, se recogía el costo de la realización de «un poyo que sirve de asiento y campanario». No obstante, esa primera estructura se modificó unos años más tarde, pues en ese mismo libro se anota el «acarreto de unas piedras de cantería colorada para el campanario y tres reales de un sepo para la campana»<sup>146</sup>. Las cuentas de la ermita de 1665, formadas por el maestro carpintero Amaro Fernández de León y el pedrero Matías Rodríguez, certifican la existencia de ese único metal al registrar el pago de dos reales por el aderezo del «brazo de la campana» y la compra de una sogá de esparto para tocarla<sup>147</sup>.

Ignoramos el origen y paradero de aquel primer metal, que en ningún caso coincide con el bronce más antiguo que se conserva en la ermita, pues a pesar de ser un instrumento del siglo XVII, su origen nada tiene que ver con la ciudad de Santa Cruz de La Palma. Se trata de la esquila que corona la espadaña, una fundición de 1675 en la que figura el nombre del obispo albanés Pjetër Bogdani (ca. 1630-1689) (fig. 5). Así puede leerse en la inscripción que luce en su tercio bajo una cenefa de motivos vegetales: «MDCLXXV / PETRUS BOGDANUS EPISCOPUS SCODRENSIS». Conocido también como Pedro III, Bogdani ocupó la cátedra de la arquidiócesis metropolitana de Shkodra o Escútari entre 1656 y 1677, a la par que fue administrador apostólico de la archidiócesis de Bar (Montenegro) y, desde ese año y hasta su muerte, presidió la diócesis de Skopje (Macedonia). Estudió en el colegio romano de la Propaganda Fide, institución en la que se doctoró en Filosofía y Teología, y publicó con el patrocinio del cardenal Gregorio Barbarigo (1622-1697) el tratado *Cuneus Prophetarum* (1685). Fue perseguido por su resistencia a la ocupación otomana de los Balcanes, motivo por el que se vio obligado a refugiarse en Ragusa (Dubrovnik), Venecia y Padua, hasta que finalmente pudo regresar a Albania en 1686. La peste le sorprendió en la localidad serbia de Priština, causándole la muerte en 1689<sup>148</sup>. Además de su nombre, la campana tiene cuatro relieves entre los que se distinguen con nitidez un crucifijo y la imagen de la Virgen sentada con el Niño Jesús en brazos. Las otras dos imágenes corresponden con las iconografías de dos santos de la orden franciscana, pues visten hábito talar ceñido a su cintura con un cordón de tres nudos. Uno de ellos se encuentra de pie portando en su mano derecha una flor o una hoja de palma, y en la izquierda un libro abierto, pudiendo corresponder con la iconografía de san Antonio de Padua. El segundo es una representación de un

<sup>146</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. *Arte y sociedad... Op. cit.*, v. III, pp. 153-155.

<sup>147</sup> IBIDEM, v. II, p. 29, nota 59.

<sup>148</sup> «Pjetër Bogdani». *Wikipedia* (26 de noviembre de 2017). Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pjet%C3%ABr\\_Bogdani](https://es.wikipedia.org/wiki/Pjet%C3%ABr_Bogdani). (Consultado el 20 de julio de 2020).

santo tonsurado de medio cuerpo que se presenta con sus manos unidas en actitud de oración, apoyándose en un altar en el que se alza un crucifijo, identificable quizá con la representación de san Francisco de Asís.

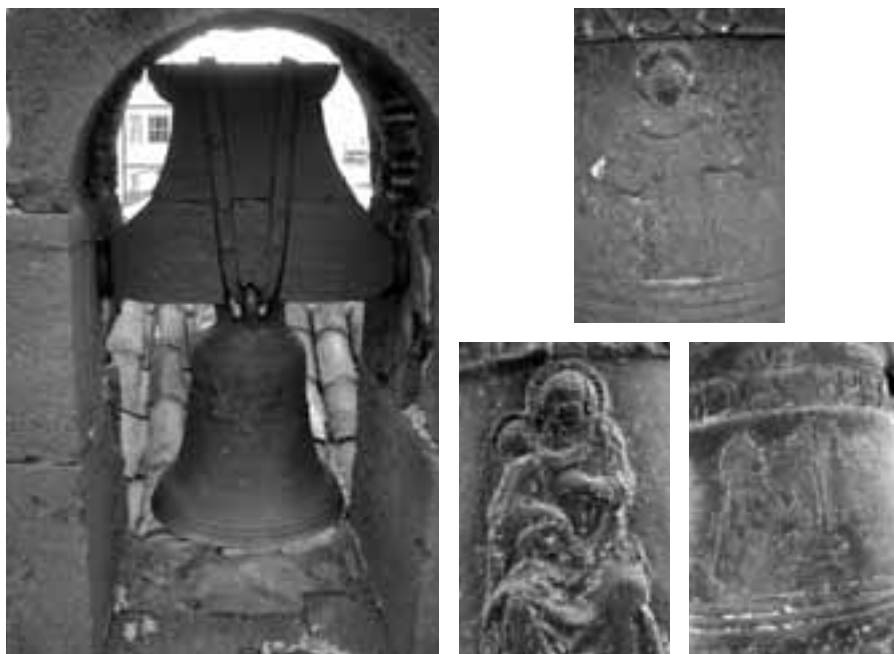


Fig. 5. Campana dedicada al obispo albanés Pjetër Bogdani, 1675, ermita de San José

Hasta la fecha no conocemos cómo llegó este instrumento a la isla de La Palma, como tampoco sabemos cuál fue su destino original, aunque sospechamos que tuvo que ser un templo o convento franciscano por las iconografías representadas. En este sentido, no es descabellado pensar que esta posible relación del instrumento con la orden seráfica sea uno de los motivos que determinaran su llegada a este oratorio. Aún así nada sabemos del momento en que se produjo su adquisición y colocación en la ermita, pues los documentos consultados para la elaboración de este estudio no aportan ninguna noticia al respecto<sup>149</sup>. Además, esta pieza también es singular por el hecho de

<sup>149</sup> El único dato que, hasta la fecha, nos permite conocer el número exacto de instrumentos existentes en el templo lo proporciona el inventario formado el 20 de marzo de 1905 por el mayordomo Laudelino Barrera y Brito, que cita la existencia de tres campanas «de regular tamaño colocadas en el campanario». Consúltese: DARANAS VENTURA, Fa-cundo. *La iglesia de San Francisco...* *Op. cit.*, p. 270.

no estar consagrada expresamente a una advocación de Cristo, la Virgen o los santos, pues su inscripción solo ofrece el nombre del obispo Bogdani. Esta particularidad nos indica que puede tratarse de una pieza dedicada a su persona durante su episcopado, ya sea fruto de su patrocinio o como un presente realizado por su feligresía. Fuera como fuese, lo que sí queda claro a raíz de estas apreciaciones es que se trata de un instrumento de gran interés documental que abre una nueva vía de investigación en el ámbito de las importaciones de obras de arte y piezas del ajuar litúrgico en Canarias.

Al margen de esta esquila, la espadaña tiene dos campanas más colocadas en el nivel inferior. En el vano izquierdo se halla un metal fundido en 1794, como advierte su única inscripción, mientras que la campana que pende del vano contiguo no presenta ningún elemento epigráfico ni decorativo que permitan su identificación.

### 3. EL REPIQUE GENERAL DE CAMPANAS DE LA BAJADA DE LA VIRGEN

Las crónicas de la Bajada de la Virgen de 1815 citan que el segundo día de Pascua de ese año, a la vez que se lanzaban salvas desde el Castillo, sonaban jubilosas las campanas de la ciudad, y que varios días antes de que llegara la venerada imagen a Santa Cruz de La Palma, volvían a repicar acompañando al encendido de las luminarias de la torre de El Salvador<sup>150</sup>. Este repique, que podría ser común al de muchas festividades insulares, tenía la particularidad de convocar al mismo tiempo a todas las campanas de las iglesias y ermitas de la ciudad para anunciar, a modo de pregón, la proximidad de los días grandes.

Estos toques se realizaron sin interrupción durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX, según consta en los programas de las fiestas lustrales y en algunas noticias de la prensa local. Aunque experimentó variaciones en los días y en los horarios de celebración, esta tradición siempre mantuvo la constante de reunir a todas las campanas de la ciudad. Entre los actos programados para el jueves de la semana mayor de la edición de 1885, figuraba el «repique general de campanas en todos los templos de la población, según costumbre, como solemne anuncio de la indicada fiesta religiosa»<sup>151</sup>. Así se siguió anunciando en los sucesivos lustros, aunque con diversas modificaciones. Por ejemplo, en los años 1890 y 1895 los toques sirvieron de aviso del inicio del desfile de «los

<sup>150</sup> PÉREZ GARCÍA, Jaime. «Transcripción». En: *Descripción de todo lo que pasó en la Bajada de Nieves en La Palma año de 1815*. Edición de Antonio Abdo y Pilar Rey. La Laguna: Julio Castro, 1997, pp. 32 y 42.

<sup>151</sup> ARCHIVO GENERAL DE LA PALMA (AGP): Colección Felipe Santiago Fernández Castillo (FSFC), 1885: 1.15.

cuatro gigantes y el monstruoso enano» y de las salvas del Castillo y la Nave<sup>152</sup>. El número se mantuvo sin notables variaciones durante las seis primeras ediciones del siglo XX y, desde 1945, los sones de campana se acompañaron del «lanzamiento de infinidad de globos aerostáticos»<sup>153</sup>. Sin embargo, a partir de los años sesenta, los repiques se fueron diluyendo y desaparecieron de los actos programados para la Semana Grande, trasladándose de forma anecdótica al mediodía de la víspera de la Subida de la Virgen en las ediciones comprendidas entre 1965 y 1990. En 2010 se intentaron recuperar pasándolos a las mañanas de los cinco días previos a la Bajada, empezando antes del rezo del *Angelus* en la parroquia matriz de El Salvador. Pero este loable intento no consiguió recuperar el sentido simbólico ni tradicional de los repiques en el contexto de los días grandes de la Bajada de la Virgen, pues tuvo un enfoque eminentemente pastoral. De tal forma, con el fin de reparar esta cuestión, en la edición de 2015, se volvió a fijar la tarde del jueves de la Semana Grande para la ejecución de los repiques generales de campanas, rescatándose, en la manera de lo posible, los toques manuales de cada una de las iglesias y ermitas de la capital.

La propuesta de recuperación de los repiques generales de la Bajada de la Virgen en su vertiente tradicional partió del cronista oficial de Santa Cruz de La Palma, Manuel Poggio Capote. En una reunión de la junta rectora de las fiestas lustrales, celebrada el 11 de febrero de 2014, propuso retomar varios números que se habían perdido y podrían volver a ser programados en la edición de 2015, entre los que también figuraban la cabalgata anunciadora, el traslado de subida del trono, las poesías murales y las loas de despedida del 5 de agosto. Una vez aceptada la propuesta, la mayor parte de los números recuperados fue desarrollada por varias instituciones de la ciudad, como el Foro Cívico de Santa Cruz de La Palma o la Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Palma, mientras que la organización del repique general de campanas corrió a cargo del Patronato de la Bajada de la Virgen, y gestionado directamente por el trabajador del Servicio de Patrimonio Histórico municipal Víctor J. Hernández Correa. Con todo, la idea se venía gestando al menos desde el año 2013, en el que iniciamos el trabajo de campo, realizando una serie de entrevistas a las personas que conocían o habían interpretado los toques de campanas antes de que su práctica decayera por la introducción de los toques automáticos. Felipe Henríquez Brito y Mauro Fernández Felipe nos informaron del toque señorial de la iglesia de El Salvador, que se ejecutaba de forma acompasada con las tres campanas de mayor tamaño. Estos toques eran los mismos que se interpretaban en las principales solemnidades del templo, consistentes en la alternancia de tres toques pausados con la campana *grande* y otros tres con la *verde* y la *pata de cabra* al unísono.

<sup>152</sup> AGP, FSFC, 1890: 1.16; AGP, FSFC, 1895: 1.17.

<sup>153</sup> AGP, FSFC, 1945: 1.27.



no. En consecuencia, para su ejecución se necesitaron tres personas, una por campana<sup>154</sup>. Manuel González Fernández (a. *Candales*) y Víctor Lorenzo Díaz Molina (a. *Sosó*) hicieron lo propio con los repiques brillantes del antiguo convento dominico, en cuya torre formaron pareja en el *majado* y *floreo* de sus campanas. Con el bronce de mayor tamaño realizaban el bordón o majado y con la otra el floreo o floreado. El campanero que majaba debía ejecutar un ritmo constante, mientras que el segundo repetía una secuencia de mayor complejidad. En este último caso, era necesario que el ejecutante se colocara a la altura de la boca de la campana, manteniéndose en pie sobre dos listones de madera fijados en «V» al muro de la torre para controlar y mover el badajo con mayor soltura y fluidez. Este repique se recuerda como uno de los más complejos y de mayor lucidez de cuantos se realizaban en los templos de la ciudad. Martín Rodríguez Alonso y José Ignacio Cabrera Martín nos informaron de los toques de la iglesia del antiguo convento franciscano, mientras que Javier Díaz Henríquez lo hizo sobre los que él mismo ejecutaba en la ermita de San Sebastián, quien, a juicio de sus contemporáneos, realizaba los repiques más bellos de la ciudad. Su toque consistía en la reiteración de un patrón rítmico que modulaba en dinámica con gran brillantez. Sobre los toques de la ermita de San Telmo nos informó Félix Miguel Rodríguez González, y en el Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves, Julián Cabrera Martín y Manuel Hernández García pusieron voz al amplio grupo de personas que mantienen los toques del templo mariano. Estas entrevistas sirvieron para elaborar las partituras repartidas o enseñadas a las personas que colaboraron en la ejecución de los toques<sup>155</sup>. En la tarde del 9 de julio de 2015, como antecala de la Danza de Enanos, los tocadores repicaron por razón de una hora, desde las torres y espadañas de los templos capitalinos<sup>156</sup>.

La pérdida de esta tradición se vincula estrechamente con la sustitución de la figura del campanero por los martillos eléctricos, una práctica generali-

<sup>154</sup> Los antiguos repiques de la iglesia de El Salvador inspiraron la última partitura de Felipe López Rodríguez (1909-1972), el *Villancico palmero con arrorró chicharrero* (1968); véase: LÓPEZ MEDEROS, José Melquiades. «Una aproximación al archivo musical de Felipe López Rodríguez (Santa Cruz de La Palma)». *Cartas diferentes: revista canaria de patrimonio documental*, n. 13 (2017), pp. 204 y 207.

<sup>155</sup> El grupo de repicadores estuvo integrado por Antonio Pablo Pérez Concepción (a. *Campana*), Elsa López Rodríguez, José Guillermo Rodríguez Escudero, Martín Rodríguez Alonso, Félix Miguel Rodríguez González, Lidia Sánchez Arenas y Claudia Alicia de Souza Miranda Pérez.

<sup>156</sup> [REDACCIÓN *BIENME SABE*]. «La Bajada de la Virgen 2015 recupera cuatro números antiguos». *BienMeSabe*, n. 516 (31 de marzo de 2014). Disponible en: <https://www.bienmesabe.org/noticia/2014/Marzo/la-bajada-de-la-virgen-2015-recupera-cuatro-numeros-antiguos>. [Consultado el 21 de abril de 2021]; CHINEA CÁCERES, José Lorenzo. «¡Suenan dichosas, que ya baja!: la restauración del repique lustral en el jueves de la Semana Grande». *Diario de avisos / Suplemento «La Palma: fiestas lustrales 2015»* (Santa Cruz de La Palma, 19 de julio de 2015), p. 10.

zada a partir de la década de los sesenta del pasado siglo<sup>157</sup>. La comodidad de tocar las campanas accionando un dispositivo sin necesidad de acceder a la torre, sumado a la transformación de los medios y métodos de comunicación social, ha repercutido en el olvido y la paulatina desaparición de los repiques manuales en muchos municipios canarios. En la ciudad de Santa Cruz de La Palma, los templos que cuentan con toques automáticos son la parroquia de El Salvador, la de Nuestra Señora de las Nieves y la iglesia de San Francisco, con el agravante de tratarse de instrumentos históricos que deben ser protegidos de estos golpes mecánicos. En consecuencia, en estos templos ha desaparecido la práctica manual de las campanas y, en suma, los toques tradicionales. En palabras de Rodríguez Escudero, los actuales toques de la iglesia de El Salvador se reproducen «de forma anodina», desvirtuando aquellos que aún se conservan en la memoria de muchos vecinos<sup>158</sup>. En el caso particular de la parroquia matriz, los toques de martillo suscitaron la crítica de muchos vecinos, que se podría resumir en la estrofa popularizada por el antiguo sacristán Juan Henríquez<sup>159</sup>:

Las campanas ahora suenan  
como las criadas cuando van a la Recova,  
mientras que antes hablaban  
como los caballeros y las señoras.

La recuperación de los toques manuales se alinea con iniciativas similares puestas en marcha en los últimos años en distintas partes de España y que, en suma, persiguen la protección y el reconocimiento del valor patrimonial de los toques tradicionales<sup>160</sup>. La perseverancia de varios colectivos independientes y el apoyo de ciertas entidades municipales y autonómicas han cristalizado, en abril de 2019, en la declaración a nivel estatal del toque manual de campana como manifestación representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial<sup>161</sup>. Aún así, en Canarias queda mucho trabajo por hacer, pues la labor de inventario y registro de estos toques todavía se encuentra en una fase incipiente; eso sin contar la urgente labor de restauración de los campanarios y de los conjuntos de campanas, capítulo que requiere de un estudio en detalle.

<sup>157</sup> En 2009 se instaló un nuevo mecanismo eléctrico para el toque de las campanas; véase: RODRÍGUEZ ESCUDERO, José Guillermo. «La torre de El Salvador»... *Op. cit.*

<sup>158</sup> IBIDEM.

<sup>159</sup> Agradezco esta información a Felipe Henríquez Brito.

<sup>160</sup> En los últimos años varias administraciones españolas, de carácter autonómico, provincial o local, han protegido los toques manuales de campana a instancia de colectivos civiles. Véase: LLOP I BAYO, Francesc. «De la leve existencia (incluso legal) del Patrimonio Inmaterial». *Erebea*, n. 8 (2018), pp. 13 y 18.

<sup>161</sup> Real Decreto 296/2019, de 22 de abril, por el que se declara el Toque Manual de Campana como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial. Véase: *Boletín Oficial del Estado* (Madrid, 23 de abril de 2019), n. 97, pp. 41671-41672.

## LOS ARCOS TRIUNFALES Y LAS ENRAMADAS EN LA PALMA: LA BAJADA DE LA VIRGEN Y OTRAS CITAS FESTIVAS

### TRIUMPHAL ARCHES AND FESTIVE BOWERS IN LA PALMA: THE DESCENT OF THE VIRGIN AND OTHER TRADITIONAL FESTIVALS

MARÍA VICTORIA HERNÁNDEZ PÉREZ\*

#### RESUMEN

Las enramadas y arcos triunfales remontan su origen a la Antigüedad clásica. Más tarde se convirtieron en habituales durante las principales conmemoraciones del Renacimiento. Finalmente, fue durante el Barroco cuando disfrutaron de su mayor auge. Se estudia la presencia de enramadas y arcos triunfales en la isla de La Palma, símbolos de bienvenida y dignidad ideados para algunos de los momentos más solemnes de las fiestas.

*Palabras clave:* Arcos triunfales; arcos efímeros; arcos de flores y frutos; Bajada de la Virgen de las Nieves; Santa Cruz de La Palma.

#### ABSTRACT

Triumphal arches and bowers, made of branches and fruits, date back to the classical age. Later, they became regular during major Renaissance commemorations, and enjoyed their heydays in the Baroque period. We analyze the presence of bowers and triumphal arches on the Island of La Palma. These are designed for some of the most solemn ceremonial acts in various feasts, being symbols of welcome and dignity.

*Key words:* Triumphal arches; Ephemeral arches; Arches of flowers and fruits; Descent of the Virgin of the Snows; Santa Cruz de La Palma.

---

\* Abogada, miembro de la Academia Canaria de la Lengua y de la Real Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel. Cronista Oficial de Los Llanos de Aridane. Plaza de España, s/n. 38760 Los Llanos de Aridane. Correo electrónico: mvh52@hotmail.com.

## 1. INTRODUCCIÓN

Las enramadas y arcos triunfales tienen su origen en la Antigüedad. Dentro de la grandeza arquitectónica del imperio romano, aún se conservan ejemplos magníficos de arcos que conmemoraban la llegada y recibimiento del César, emperador o general con sus tropas después de la victoria. El pueblo ocupaba las calzadas y caminos para el recibimiento de los ejércitos vencedores, batiendo ramas de palmas, olivos y flores. El momento culmen era cuando la soldadesca pasaba por debajo del arco, en su mayoría, levantados en mampostería y con diferentes diseños y simbologías. Los denominados *arcos triunfales* se convirtieron así en un símbolo de dignidad, solemnidad, honor, regocijo y bienvenida. La conmemoración de un hecho histórico relevante quedó reflejado en esta clase de monumentos de los que destacan el de Tito (82 d. C.) y el de Constantino (315 d. C.).

Concluido el poderío económico y expansivo del Imperio Romano, la costumbre continuó y, hoy, quizás el arco de triunfo más conocido es el que mandó a construir, entre 1806 y 1836, Napoleón Bonaparte en París. Se dice que Bonaparte arengaba a sus tropas en las batallas diciéndoles: «Volverán a casa bajo arco de triunfo». Coincidiendo con la Exposición Universal de Barcelona en 1888 se erigió un arco de triunfo, que al contrario de un hecho bélico, vino a significar el «éxito» de las nuevas tecnologías y la ciencia. Estos monumentos escultóricos recorren países y lugares distantes. Ejemplos de ellos se localizan en el Reino Unido, Estados Unidos, Alemania, Rumanía, Rusia, etc. En España, entre 1950 y 1956, se construyó el llamado *Arco de la Victoria* (Madrid), en conmemoración del vencimiento de las fuerzas sublevadas a la II República. Hoy se encuentra a debate su destino, que debe adaptarse a lo que determine la *Ley de la memoria histórica* (2007).

Arcos triunfales y enramadas son habituales en las fiestas y conmemoraciones del Renacimiento y adquieren un auge especial en la época barroca<sup>1</sup>. En este período pasan a desuso los arcos de la Antigüedad Clásica (hechos de piedra y mampostería) y aparecen arcos como un arte efímero o de tramo-ya, ligados a la conmemoración de acontecimientos civiles o religiosos. Las manifestaciones festivas de enramadas y arcos triunfales en actos religiosos o civiles son una misma cosa o simulacro en homenaje en diferentes lugares y épocas. El pueblo expresa de una manera similar la alegría y el agradeci-

---

<sup>1</sup> CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier. «Santa Cruz de La Palma y sus fiestas barrocas 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], 2017, pp. 73-115.

miento tanto a la intervención divina como en la visita de un rey u otra autoridad, aunque siempre con matiz diferente, palpable en las frases o cartelas alusivas del motivo.

En el Renacimiento se registran manifestaciones festivas con arcos triunfales con elementos ornamentales y poéticos dirigidos a alabar a la persona recibida en villas y ciudades, especialmente a miembros de la corona, relacionándolos casi siempre con la mitología. Los arcos, enramados o no, recorren las fiestas y festejos políticos y religiosos llegando al siglo XXI. En 1533, la emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, visita Zaragoza, donde se había preparado un arco triunfal en la puerta del Portillo: «estaba en la dicha puerta por la parte de fuera un Arco triunfal bien traçado con una letra en medio del Arco, fecha en favor de la Emperatriz» en el que figuraban referencias a su esposo<sup>2</sup>.

En 1585, el rey Felipe II viaja por gran parte de la península y el archero de la guardia, Henrique Cock, relata el periplo en su libro *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585, á Zaragoza, Barcelona y Valencia*, en el que se recogen los recibimientos que en diferentes localidades le tributan al monarca<sup>3</sup>. En el camino que los conducía desde Cataluña hasta Castellón de la Plana, se hizo «un «arco triumphal», para el paso del rey, en el cual había tres fuentes que manaban vino para que todos los que pasaban matasen la sed. «Era el dicho arco texido de yedra, naranjas, verduras y diversas flores, de suerte que daban contento y alegría su vista». El cronista del viaje regio continúa con la descripción de otro arco, ya en Valencia: «estaba hecho un arco triunfal de yedra entre dos torres que tenían las armas reales pintadas, que dos ángeles sustentaban. En el remate del arco estaba una figura que representaba a Su Majestad, y más abaxo çinco ninfas representaban las çinco más principales victorias dél que tuvo su ejército».

Cada una de estas figuras llevaba unos versos octosílabos que relataban la batalla y hazaña regia. El recorrido continuaba por Valencia y en la calle de los Caballeros encontraron un arco triunfal lleno de verduras y frutas. No sólo aparecen los llamados *arcos triunfales* adornados con ramas y frutos, sino también «muchas columnas adreçadas con ramos y verduras hasta arriba» y, además, «entre arco y arco, estaba mucho mirto é yerbas verdes, entre las cuales estaban colgadas naranjas y cidras».

<sup>2</sup> SERRANO MARTÍN, Eliseo. *Tradiciones festivas zaragozanas: historia de los festejos populares en Zaragoza*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1981.

<sup>3</sup> *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585, á Zaragoza, Barcelona y Valencia escrita por Henrique Cock*. Madrid: Alfredo Morel-Fatio y Antonio Rodríguez, 1876. Manejamos la edición facsímil: Valencia: Librería París-Valencia, 1994.

En el siglo XIX encontramos arcos de triunfo en el mismo sentido que los anteriores. En 1837, la joven reina Victoria del Reino Unido (1819-1901) visita Beighton, donde «ha sido recibida con entusiasmo, y con una magnificencia nacional que no es fácil describir. Así en las ciudades como en las aldeas se le han erigido arcos triunfales de flores, ha habido brillantes iluminaciones, y se ha agolpado la gente á su paso»<sup>4</sup>. Francia celebra en 1853 «las fiestas por el aniversario de S. M. el Emperador» y en el recorrido festivo «ciento veinticuatro arcos triunfales se ostentarán desde la Plaza de la Concordia hasta la Glorieta. Estos arcos estarán separados de distancia en distancia por cinco grandes pórticos». Se trata del último emperador de Francia, Luis Napoleón Bonaparte (1808-1873), quien gobernó bajo el nombre de *Napoleón III*<sup>5</sup>.

Al igual que en otros lugares, en el archipiélago canario, también los *arcos triunfales* o *de triunfo* tienen su protagonismo en vías y calles urbanas con motivo de los regocijos populares, civiles o religiosos. Llegadas las fechas de la festividad del santo patrón o las celebraciones del calendario litúrgico, el monte estaba próximo y sembrado todo el año de flores silvestres y los frutos carnosos salpicaban los campos. Todo era color. Hombres y mujeres subían a las cumbres en busca de la más espléndida «rama» para honor y gloria del santo del lugar. El olor a tomillo, brezo, laurel y palmas comenzaba e inundaba el ambiente próximo a la iglesia, la ermita y la feria.

La suntuosa solemnidad del *Corpus Christi* era propicia para el montaje de los arcos de triunfo en las calles de villas y ciudades de las islas. En 1866, en Las Palmas de Gran Canaria se erigieron tres arcos que el periódico grancanario *El país* recoge en detalle el 1 de junio de 1866. La expectación popular debió ser destacada, cuando el rotativo describe el desarrollo arquitectónico del arco triunfal, efímero, y los nombres de los artífices de su elaboración. Algo ocurrió en la edición del año siguiente, 1867, cuando el periódico grancanario *El omnibus* manifiesta el 22 de junio: «Nuestras esperanzas han quedado defraudadas» a la vista de que la edición de 1866 «fuimos agradablemente sorprendidos por la novedad introducida de varias calles y plazas de la carrera que sigue la procesión cuando vimos los lujosos adornos y vistosas colgaduras, los toldos que las cubrían, los arcos triunfales de rama y flores...»; la crónica concluye: «este año no solo no hemos visto nada parecido á lo del año anterior, sino que hasta en la misma procesión hemos notado mucha frialdad y poca concurrencia».

A nuestro entender, como ya hemos apuntado, la semejanza con lo que se hacía y se hace en la actualidad en La Palma queda claro que procede de la cultura popular imperante en tiempos del Renacimiento y el Barroco.

<sup>4</sup> [REDACCIÓN]. «La Reina de Inglaterra ha ido...». *El atlante* (Santa Cruz de Tenerife, 3 de diciembre de 1837), p. 4.

<sup>5</sup> [REDACCIÓN]. [«Fiestas por el Emperador...»]. *Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria, 16 de agosto de 1853), s. p.

## 2. ARCOS TRIUNFALES CIVILES Y OTRAS MANIFESTACIONES EN LA PALMA

En la isla de La Palma, abierta desde siempre de par en par a la cultura universal, la tradición de arcos y carros triunfales se incorpora a las fiestas. Por documentos de los siglos XVII y XIX sabemos que eran elementos festivos generalizados por la isla y es muy probable que su implantación sea muy anterior a estas fechas.

En 1833 se celebraron en Santa Cruz de La Palma fastos reales por la proclamación de la reina Isabel II. Se determinó que los festejos duraran tres días, entre el 26 y el 29 de diciembre. En las actas capitulares de este municipio consta el informe descriptivo de los festejos recogido por los profesionales Manuel del Castillo Espinosa, escribano público y de Cabildo, y José María Salazar, escribano público, el 30 de diciembre de 1833<sup>6</sup>. Este documento posee interés para el tema que nos ocupa. En él se detallan los preparativos de arcos triunfales, ramas y ramos, palmas, banderas, alfombras y tablados, desde balcones, ventanas y azoteas se arrojaban flores, anises y otras confituras, y desde las ventanas colgaban doseles de damasco, luminarias y poemas. Entre los actos de regocijo y diversión popular, la cucaña, los globos aerostáticos, una contradanza de seis enanos vestidos a la española antigua, gigantes, carros alegóricos y triunfales, cantos, música instrumental y danzas. Participaron directamente los municipios de Breña Alta, Breña Baja, Villa de Mazo y los vecinos de los pagos de Velhoco, Las Nieves y Mirca, gremios de carpinteros, herreros, pedreros, zapateros, además de los miembros de las fortificaciones de la localidad y los responsables políticos y militares del momento. Desde los organismos administrativos se dictaron normas tendentes al aseo de las vías, el embellecimiento de inmuebles y calles y se establecen reglas de orden público haciendo mención expresa a la prohibición a los hombres de portar «palos»<sup>7</sup> y a las mujeres que «se presenten con niños de pecho»<sup>8</sup>. Todo ello, con el fin único de «evitar desgracias»:

<sup>6</sup> Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife (BMSCT): *Breve relación de lo que se hizo en la Ciudad de Santa Cruz de la isla de La Palma con motivo de la Real Proclamación de Isabel 2ª*. Ms. Existe, además, otra versión en el libro de actas de acuerdos del Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma.

<sup>7</sup> Estos «palos» deben corresponder a las tradicionales lanzas con regatón o varas utilizadas en juegos y defensa personal que con diferente tamaño y usos portaban los campesinos, varones y mujeres, como apoyo y seguridad para trasladarse por la intrincada geografía de La Palma. Sobre el empleo de la lanza por la mujer, he escrito en la prensa digital de La Palma.

<sup>8</sup> En *Cinco años de estancia en las islas Canarias* (París, 1891), el científico francés René Verneau (1852-1938) describe a mujeres por las calles de Santa Cruz de La Palma dando de mamar a sus hijos con toda naturalidad: «A juzgar por la poca atención que le prestaban los vecinos y los paseantes, se estaba tentado a creer que estas cosas se ven diariamente» —confiesa Verneau—; véase: VERNEAU, René. *Cinco años de estancia en las islas Canarias*. La Orotava: Ediciones J. A. D. L., 1981, p. 257.

1ª. Que se asean en dichos días las fronteras de sus casas adornándolas, con rama alta perfectamente sujeta a la pared; y adornen los balcones y ventanas con colgaduras y aún banderas si les fuera posible, especialmente aquellas que estén situadas en la carrera ordinaria de todo acto procesional.

2ª. Que pongan iluminación tan decesente y decorosa como ecsige tan digno obgeto en las tres noches subsiguientes.

3ª. Con el justo fin de evitar desgracias en tan faustos y señalados días, prohíbo entrar en la ciudad o usar en ella los palos de que se sirven los hombres de estos campos; y, con la misma laudable intención, el que las mugeres se presenten con niños de pecho en las grandes concurrencias destinadas tanto al solemne acto de la proclamación y jura de la Señora Reyna como a las que son consiguientes a los regocijos públicos.

La convocatoria de los festejos, que llegaría a adquirir alcance insular dio resultado. Según consta en el mencionado documento, Breña Alta colaboró en el enrame de la ciudad «con muchas palmas y grandes ramos» y «formaron arcos y adornaron dicha plaza y los tres puentes del barranco de Dolores»:

los vecinos de Breña Alta entraron a la plaza principal con muchas palmas y grandes ramos, con los que, en unión del gremio de carpinteros y bajo las órdenes del señor regidor segundo, formaron arcos y adornaron dicha plaza y los tres puentes del barranco de Dolores. Junto a los arcos de las casas consistoriales, dicho señor regidor hizo levantar con anticipación un tablado de ocho varas de largo, cuatro de ancho y una y media de alto; estaba alfombrado, tenía respaldo y docel de damasco orlado todo con galones, puntas y borlas de oro; debajo del docel, trono, silla y sitial cubierto de tela.

El mismo día señalado, vecinos de Breña Baja, Velhoco, Las Nieves y Mirca portaban «rama alta» para el adorno vistoso, con «dichos ramos y banderas», de aquellos puestos públicos más los dos puentes de Blas Simón. A la misma hora, los vecinos de Breña Baja llegaron también con rama alta a la plaza de Santo Domingo; los de Velhoco y Las Nieves a la del monasterio de Santa Águeda; y los de Mirca a la plazuela del castillo principal de Santa Catalina y al terraplén de la Alameda, quienes, en unión —los primeros— del gremio de pedreros y a las órdenes del primer regidor tercero, —los segundos— del de zapateros y bajo la dirección de señor regidor cuarto y —los últimos— del de herreros y a las órdenes de los dos señores diputados, iban adornados vistosamente con dichos ramos y banderas. Cada uno de los múltiples escenarios y espacios engalanados a tal efecto contaba con un responsable directo:

a las órdenes del señor Comandante militar de marina, Don Manuel Antonio Luxán, adornaron vistosamente la Plaza del Muelle con mucha rama alta, banderas nacionales y dos elevados arcos a la entrada de ella, sobre los que tremolaban en astas muy altas las tres banderas, española, francesa e ynglesa; prepararon varias piezas de artillería y formaron un tabladi- llo junto a la muralla frente al castillo.



Santa Cruz de La Palma —sus calles, plazas y fortificaciones— ya estaba engalanada. Los actos protocolarios comenzaron ante el retrato de *María Ysabel Luisa* y el Real Pendón de la Ciudad:

El día veinte y seis al amanecer ya estaban todas las calles de esta capital, y especialmente las de la carrera del paseo del Ylustre Ayuntamiento, vistosamente adornadas con ramos bien altos y palmas y las casas con cortinas de damascos, festones, poesías y banderas, en balcones, ventanas y azoteas. Al salir el sol, hubo en el muelle un saludo de veinte y un cañonazos [...] El señor regidor primero se cubrió y, tomando enrollado el Real Pendón de la Conquista de esta ysla, de sobre la meza que está bajo del docel y sin levantarlo, salió de dicha sala con los demás señores, Justicia, Consejo y Regimiento en forma del Ayuntamiento.

En el recorrido procesional cívico por la ciudad, «El numeroso pueblo, a ambos extremos, daba incesantes vivas que repetían los espectadores de los balcones, ventanas y asoteas abanando y arrojando flores, anises y otras confituras». En tal fasto programa de actos también tuvieron cabida los regocijos, digamos, más populares y para todas las edades. La juventud de aquel año de 1833 participó animadamente en todos ellos, especialmente en la cucaña colocada en medio de la plaza del muelle, conformada por un palo de once varas de alto [9,26 m].

Dentro del programa de regocijos populares ideados en la proclamación —aunque no se trate de arcos propiamente dichos— conviene traer igualmente el número final, dada su ambientación campestre, consistente en una «danza que costeó el lugar de Mazo para conservar el honroso privilegio de venir a esta capital a manifestar su júbilo y regocijo en las Reales Proclamaciones de nuestros monarcas». El número se componía de doce pastorcitos y de otras tantas pastorcitas vestidos al uso de dicho lugar; montado en una especie de carroza que figuraba *un monte*, les precedía el Dios Pan, acompañado de cuatro ninfas, que en su recitado manifestaban el motivo de la reunión de los pastores y les convidaba a cantar y a danzar al son de sus instrumentos. Inmediatamente rompía la música y las ninfas cantaban al son de sus liras; los pastores con flautas y las pastoras con panderos contestaban, cantando igualmente y bailando y haciendo después varias figuras y mudanzas. Nos quedamos con el desconuelo de conocer al detalle la indumentaria de estas doce parejas de pastores de la Danza de Mazo «vestidos al uso de dicho lugar»<sup>9</sup>. Por otras

<sup>9</sup> Villa de Mazo cuenta en la actualidad con un grupo de pastores y pastoras, niños y niñas, vestidos con la indumentaria tradicional, que participan en los festejos de Navidad en el templo de San Blas y desde 2012 han participado en el Encuentro de Música y Danza de Navidad, organizado por el Cabildo Insular. Para ello tuvieron que apoyarse en los recuerdos de personas mayores, entre ellos, la etnógrafa y maestra Myriam Cabrera Medina (Mazo, 1926), que recordaba bailarlo en Nochebuena mientras tocaba las

referencias podemos imaginar que vistieran la tradicional indumentaria palmera, todavía hoy en uso.

De todo ello se deduce el interés que Santa Cruz de La Palma tuvo por el cuidado festivo durante el primer tercio del siglo XIX gracias a la activa participación de vecinos y autoridades de toda la isla, artífices de un detallado esmero y de un buen gusto característicos de la sociedad palmera de estos tiempos. Entre estos elementos, la armazón de arcos de triunfo ocupó un lugar preferente.

En la isla conocemos otros ejemplos del empleo de estas estructuras arquitectónicas no relacionados con festividades religiosas, como son los arcos que se levantaron en Santa Cruz de La Palma en el recibimiento al rey Alfonso XIII en 1906. En este caso se eligieron diseños barrocos con líneas clásicas. Calles, callejones, balcones, azoteas, aceras y plazas aparecían repletos del gentío que quería ver a su joven y apuesto rey. Las flores arrojadas a su paso tapizaron la calle Real. Los arcos triunfales y tribunas, algunos con posible diseño del pintor madrileño Ubaldo Bordanova Moreno, jalonaban el tránsito. A las sociedades La Dramática, Benahoare, Amor Sapientrae, Urcéolo Obrero, La Colombófila y El Casino Liceo les «correspondió en suerte hacer por su cuenta tribunas, con arreglos a los modelos que la comisión de adorno de la calle le entreguen»<sup>10</sup>. El 3 de abril de 1906, la calle O'Daly de la capital insular se veía engalanada con espléndidos arcos de triunfo<sup>11</sup>:

Al empezar la calle [...] allí se colocó el magnífico arco que La Palma dedica a S. M. D. Alfonso XIII, continuando [...] el que ha formado el elemento militar de la isla, y dando entrada a la plaza de la Constitución el erigido por la comisión Central de la Cruz Roja de La Palma. La calle Santiago tiene dos preciosos arcos, uno que ha levantado Juan Cabrera Martín y otro la Sociedad la Investigadora. También en esta vía de comunicación están tres bonitas tribunas [...] una de ellas hecha por [...] los estudiantes de segunda enseñanza y comerciales que cursan estudios en esta Ciudad, [...] otra la Investigadora y también el Urcéolo Obrero.

---

castañuelas, cuando era una niña. En 2015 intervinieron en el Traslado de Subida del Trono y andas de plata al santuario de Las Nieves, en los actos de los festejos de la Bajada de la Virgen.

<sup>10</sup> HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. «A propósito de la visita de los Reyes a Los Llanos de Aridane [1 y 2]». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 22 de noviembre de 2006), p. 23; (23 de noviembre de 2006), p. 31.

<sup>11</sup> DARANAS VENTURA, Facundo. «Santa Cruz de La Palma ante la visita de Alfonso XIII: aspectos sociales, económicos y urbanos». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *Alfonso XIII en La Palma: centenario de la concesión del título de «Real» a la sociedad Nuevo Club*. Santa Cruz de La Palma: Real Nuevo Club Náutico de Santa Cruz de La Palma, 2006, pp. 55-96.



Ejemplo de arco civil: recibimiento en Los Llanos de Aridane a los visitantes del Congreso de Geología, 1926

Las fotografías de Miguel Brito Rodríguez (Santa Cruz de La Palma, 1876-1972) recogen espléndidamente la visita de real a La Palma. Entre las instantáneas se encuentran los arcos triunfales que jalonaban el recorrido<sup>12</sup>. Todavía en ese año la fotografía en blanco y negro nos privó de contemplar el rico colorido del enrame; una excepción es el arco que plantó el empresario Juan Cabrera Martín (1838-1919), cuya variación cromática nos ofrece el periódico palmero *Diario de avisos* en su edición de 4 de abril de 1906, al día siguiente de la estancia de Alfonso XIII en La Palma: «Entre las personas que han tomado parte activa en los festejos reales, ocupa un lugar principal el acreditado comerciante de esta plaza D. Juan Cabrera Martín. En la entrada principal de su casa levantó á su costo un magnífico arco de colores blanco, verde y rojo todo de terciopelo».

<sup>12</sup> Las fotografías de Miguel Brito Rodríguez, fundador del Estudio «Fotógrafos y Dibujantes», se conservan en un fondo propio en el Archivo General de La Palma, dependiente del Cabildo de La Palma.

También en ese mismo año de 1906, Garafía celebraba la concesión del meritorio título regio de «villa» con regocijos populares civiles y engalanando la población capital del municipio, Santo Domingo. En su edición de 22 de mayo, el periódico *Germinal* publica una extensa crónica sobre los festejos públicos, entre los que destaca: «En ese día lo que pudiera llamarse calle principal del pueblo se presentó adornada con preciosos arcos de follaje, levantándose otro en la plaza con esta inscripción: “El Ayuntamiento de la Villa de Garafía”». Este es el antecedente documental más antiguo que conocemos de la construcción de arcos en Garafía, aunque no quiere decir que no existieran con anterioridad. Estos *arcos de follaje* garafianos de 1906 deben corresponder, en su estilo y materiales, a los que sólo unos años más tarde el mencionado Miguel Brito retrata en una instantánea de la Feria de San Antonio de 1915. Hoy, la tradicional y concurrida feria de ganado anual de San Antonio del Monte desarrolla un paseo central de siete arcos de siete metros y medio de alto y otros cinco de ancho; en el espacio ferial, según los años, se cuentan entre nueve u once arcos<sup>13</sup>.

Las noticias sobre arcos triunfales efímeros en agasajos civiles siguen figurando en La Palma. En 1910, el Ayuntamiento de Los Llanos de Aridane adquiere al comerciante Tomás Demetrio Felipe treinta y una piezas en doce listones de riga «para los arcos del gobernador»<sup>14</sup>. También en Los Llanos de Aridane se plantaron arcos efímeros en 1926 en el recorrido de su calle Real para el recibimiento ofrecido a los participantes del Congreso de Geólogos —celebrado en La Palma— en su visita a la Caldera de Taburiente<sup>15</sup>. Lo atestiguan documentalmente varias tarjetas postales del fotógrafo Manuel Rodríguez Quintero (1897-1971)<sup>16</sup>.

Igualmente, al menos desde mediados del siglo XX, Villa de Mazo ha mostrado la tradición de armar arcos triunfales. Por ejemplo, el 31 de mayo de 1950, años antes de adquirir carácter oficial el montaje de sus célebres arcos de la fiesta de *Corpus*, la corporación acuerda la confesión de un arco de recibimiento al obispo Domingo Pérez Cáceres (1892-1961), a quien se le había concedido el nombramiento de Hijo Adoptivo de la villa<sup>17</sup>. Asimismo,

<sup>13</sup> De igual modo, los arcos de Garafía fueron plantados en el recorrido romero de Los Llanos de Aridane en el año 2017 coincidiendo en la romería de San Isidro Labrador, fundada en 1957, y en la Feria de Ganado en 1894 dentro de los festejos de La Patrona, Nuestra Señora de los Remedios.

<sup>14</sup> ARCHIVO DE MARÍA VICTORIA HERNÁNDEZ PÉREZ (AMVHP): *Documentación varia*.

<sup>15</sup> Una fotografía del mismo, en el Archivo de María Victoria Hernández Pérez (Los Llanos de Aridane).

<sup>16</sup> Una reproducción fotográfica se halla en la colección de María Victoria Hernández Pérez.

<sup>17</sup> VELÁZQUEZ RAMOS, Cirilo. *Historia general de Villa de Mazo*. [La Laguna]: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1999, p. 450.

también en 1950, se erigieron arcos triunfales coincidiendo con la única visita a La Palma del general y jefe de Estado Francisco Franco; entre ellos, se levantaron en El Paso, elaborado con rocas del volcán de San Juan y acompañado de la cartela «El pueblo del volcán saluda a Franco»<sup>18</sup>, en Santa Cruz de La Palma<sup>19</sup>, en Los Llanos de Aridane<sup>20</sup> y en Villa de Mazo<sup>21</sup>. Estos arcos civiles simbolizan la puerta a la ciudad que el pueblo y las autoridades locales abren para recibir al personaje ilustre que visita la población.

### 3. ENRAMADAS Y ARCOS DE DEVOCIÓN HISTÓRICOS

Si por algo ha sido reconocida la belleza física de la isla de La Palma, ha sido precisamente por la exuberancia de su medio natural. Sin lugar a dudas, tal riqueza propiciaría los enramados festivos del entorno de celebración de los jolgorios populares marcados por el calendario. Las referencias históricas documentadas de las costumbres de estos enramados con flores y frutos —por suerte, aún perdurables en la isla— comienzan al menos desde los siglos XVI y XVII, de los que existen noticias. Los ramos, ramas, flores, astas y arcos se plantaban en los recorridos procesionales y, ya en pleno siglo XIX, en los paseos amenizados por la correspondiente banda de música de aficionados. En el interior de los templos, los altares se engalanaban, se daba brillo a candeleros de plata y los suntuosos damascos rojos de seda colgaban de las paredes. De viejo le viene a La Palma la admiración que los foráneos mostraron por sus ricas y jugosas frutas. En 1561, por ejemplo, visitó la isla el médico judío-portugués Juan Méndez Nieto, quien en referencia a las producciones agrarias palmeras explica que «había una gran cantidad de excelentes uvas y peras, de mermeladas y de azúcar, y otras muchas cosas que hacen la vida agradable»<sup>22</sup> (según refieren las crónicas, estas peras palmeras llegaban a pesar hasta dos libras, algo más de 900 gramos). Por su parte, fray Juan Abreu y Galindo ponderó hacia 1632 las campiñas isleñas porque «eran tan copiosas de yerbas y árboles, que en los veranos era tan intenso el olor y fragancias de las flores que tres leguas de mar de noche alcanzaban»<sup>23</sup>.

Tempranamente encontramos referencias descriptivas de los enramados con arcos, ramas, pinos, frutas e incluso animales vivos en La Palma, lo que evi-

<sup>18</sup> Una copia de esta imagen se localiza en la colección de Andrés Carmona Calero (El Paso).

<sup>19</sup> Una reproducción fotográfica de este arco se localiza en la colección de la autora de este texto.

<sup>20</sup> Una fotografía del mismo, en la colección de la autora de este texto.

<sup>21</sup> VELÁZQUEZ RAMOS, Cirilo. *Op. cit.*, p. 450.

<sup>22</sup> BATAILLON, Marcel. *La isla de La Palma en 1561: estampas canarias de Juan Méndez Nieto*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1987, p. 25.

<sup>23</sup> ABREU GALINDO, Juan de. *Historia de la conquista de las siete islas de Canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1977, p. 261.

dencia que era un uso cotidiano y generalizado en la isla tanto en lo que hoy consideramos asentamientos humanos rurales como urbanos. Por ejemplo, la colocación del Santísimo en la iglesia parroquial de San Amaro (en su emplazamiento original) el 14 de agosto de 1621 coincidió con la presencia del licenciado y presbítero Vicente Rodríguez, quien en el libro de visitas incorpora el siguiente texto a modo de crónica, de alto valor devocional y etnográfico, del que se deduce la temprana implantación de las enramadas en el noroeste de La Palma<sup>24</sup>:

empezaron a trabajar en limpiar y enramar el dicho camino y calle señalada muchos de la mayor parte de los vezinos del dicho término, quitando las piedras y poniendo ramos berdes yncados de ramas y pinos [...] e después [...] bolbió a vissitar las calles señaladas y las alló linpias y bien adornadas y con tres arcos, vno a la salida de la puerta prinzipal de la yglesia y con dos árboles mui altos, muy enramadas de yedras y otros ramos desde sus cimientos hasta lo más alto dellos, los quales y el dicho arco estaban adornados de frutas y algunas abes y conejos con mucha gracia y ansimesmo abía otro arco a la salida de la puerta de dentro de la çerca con muchas frutas, yerbas y abes y otros árboles [...] en donde está vna cruz que dizen de la Pasión estaba hecho vn altar con curiosidad y ramos y ierbas olorosas e ymágenes cubierto con vn çielo y con conejos en algunos remates dellos que gaçían pareçer mui bien el dicho altar.

En el lado opuesto de la isla, la *Información sobre el hallazgo de dos cruces de un madero de laurel, practicada en Breña Alta, ante la audiencia eclesiástica de la Isla de La Palma por el Vicario Romero Xaraquemada*<sup>25</sup>, de abril de 1622, que cuenta la invención de dos cruces formadas en el interior de un tronco de laurel al ser cortado por dos campesinos de este término, constituye otra fuente de interés para entender los usos y costumbres de la religiosidad popular insular de la primera mitad del siglo XVII. Pasado el momento de estupor ante lo que veían sus ojos, Amaro González, párroco de San Pedro de Breña Alta, dispuso que se volvieran

a juntar los dichos maderos, el dicho cura hizo poner vn paño linpio sobre el dicho madero y lo hizo enramar con rosas y flores y con los que estaban presentes y otros vecinos que conbocó el susodicho y los dichos vecinos la traxero [*sic*] a hombros con la mayor deboción que se pudo a la parrochia de señor San Pedro del dicho término y le puso en el altar mayor, donde está con el Santissimo Sacramento.

Otro testigo declaró:

<sup>24</sup> Dato proporcionado por el Dr. Jesús Pérez Morera, a quien se lo agradecemos.

<sup>25</sup> HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. *Breña Alta: fiesta de la Cruz*. Breña Alta: Ayuntamiento de Breña Alta, 2005.

Y assí llamó muchos vecinos del dicho término y a el cura y les enseñó las cruces y el cura hizo traer vna toalla limpia y cubrió el madero donde estaban las cruces; y lo enramaron con yerbas y flores y lo traxeron a la iglesia de señor San Pedro, parrochia deste lugar de la Breña, y lo pusieron en el altar mayor donde está el Santísimo Sacramento, a donde a ocurrido mucha gente del dicho lugar y de la çiudad.

Este ejemplo extraordinario de adorno floral con un claro sentido ritual se suma al elenco de citas que da cuenta de un uso especializado de los materiales naturales en diferentes cultos. Dentro del ciclo primaveral, la Semana Santa ocupa un lugar privilegiado; de manera particular, el montaje de la exposición del Santísimo en el Monumento del Jueves Santo de la iglesia parroquial de El Salvador de la capital: «Por las cuentas de fábrica del año 1706 se sabe que el Monumento de la época se adornaba con naranjas y flores haciéndose unos característicos ramos, costumbre esta que perduró hasta casi nuestros días»<sup>26</sup>. Los adornos florales en el interior de los templos eran también habituales en otras celebraciones litúrgicas y actos festivos, como se constata en las referencias de la visita que el fraile Juan Francisco de Medinilla y Tobalina, conventual de la Orden de la Merced en Olmedo (Valladolid), realiza a la isla en 1758; el 6 de septiembre encuentra enramada la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Barlovento y «el suelo adornado con flores odoríferas»<sup>27</sup>. El mismo misionero explica la manifestación de las *enramadas* con arcos y ramos de frutas de acuerdo a la variante propia de la parroquia de San Andrés (San Andrés y Sauces), en la que llaman su atención la participación y el gusto: «Nuestra Madre en el Estandarte de la Misión, estaba colocada en unas andas hermosas, adornadas con grandes aseos, y decencia, que la Gente Isleña es peregrina en el aseo y ornato de Yglesias, Altares y Santos». Al término de la eucaristía, una procesión recorrió las calles de la villa, previamente adornadas con alfombras y arcos; la comitiva iba «con el Sacramento, y Nuestra Madre por fuera de la Yglesia, que estaba enramada, y con rama el Suelo; y la Yglesia enramada, y el suelo también adornado por fuera de las dos puertas, por donde entró, y salió la Procesión, havia ramas en forma de Arco, cargadas de mucha fruta; y en la Yglesia havia flores, frutas, membrillos, naranxas [...]». Hoy en día, la festividad del *Corpus Christi* de la villa de San Andrés mantiene la manifestación igual que a principios del siglo XVIII: el trayecto procesional del Santísimo es engala-

<sup>26</sup> FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto José. «Notas históricas de la Semana Santa de Santa Cruz de La Palma». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 3 de abril de 1963), p. 7.

<sup>27</sup> PÉREZ GONZÁLEZ, Ramón, ZAPATA HERNÁNDEZ, Vicente Manuel. «Una visión geográfica y socioeconómica de La Palma a mediados del siglo XVIII: el manuscrito de Juan de Medinilla». En: *I Encuentro de Geografía, Historia y Arte de la Ciudad de Santa Cruz de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Patronato del V Centenario de la Fundación de Santa Cruz de La Palma, 1993, v. III, pp. 17-25.

nado con arcos, descansos —cuyas estructuras se recubren armoniosamente de productos vegetales—, pasillos y alfombras.

En la vertiente sureste de la isla, la fiesta de entronización de la imagen mexicana de Nuestra Señora de los Dolores en la ermita de El Lodero de Villa de Mazo, el 18 de septiembre de 1774, ofrece nuevos testimonios al respecto<sup>28</sup>:

Hísose la colocacion de esta Milagrosa Ymagen el día diez y ocho de Septiembre, la Dominica tercera, día en que ntra. Madre la Yglesia celebra su festividad de Dolores Gloriosos; cantó la Missa el V<sup>c</sup>. Beneficiado Servidor de este lugar D<sup>n</sup>. Franc<sup>o</sup>. Lemos Yanés acompañaronle de vestuarios D<sup>n</sup>. Joseph Camacho Vez<sup>o</sup>. deste lugar y D<sup>n</sup>. Esteban de los Reyes Carmona Vez<sup>o</sup>. de la Ciudad. Concurrieron otros Sacerdotes y ministros del Altar de dha Ciudad con otra comitiva Cacular, y muchedumbre de Gente devota assí de este lugar como de otros comarcanos. Hísose posesión p<sup>r</sup> el contorno de la hazienda inmediata, en cuyo transito se hizieron varios arcos con todo aseo vestidos, y tres loas a el pasaje de dha posesión con mucha rama y vanderas de regosijo con que el devoto pueblo quiso significar el goso de esta celebración, gososos de tener en su lugar tan dichosa Prenda.

Esta noticia del siglo XVIII parece ser una de las referencias más memorables de una celebración religiosa mazuca acompañada de arcos y enramadas, lo que no quiere decir que fuera la primera vez que el gozo de este pueblo se expresara con arcos triunfales y loas. En la siguiente centuria, el siguiente acuerdo aprobado por la corporación (en sesión de 18 de agosto de 1895) da pistas del interés de la institución por adornar la fachada del edificio consistorial coincidiendo con la festividad:

Vista una cuenta suscrita por el Secretario de este Cuerpo, de los gastos hechos en un arco y composición de otro para colocar en la plaza, el día de Santísimo Corpus Cristi, [d]el Ayuntamiento y de la tela para dos cortinas que colocaron igualmente en dicho día en la ventanas de las salas Consistoriales; y se acordó: aprobarlas y que se pague con cargo al artículo único del Capitulo once de gastos del presupuesto ordinario vigente.

Los enrames con flores y frutas en el interior de las iglesias todavía mantiene su vigencia en el siglo XIX. Buen ejemplo es la función del 8 de septiembre de 1866 celebrada en honor de la Natividad de la Virgen en la parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria de Tijarafe. Una crónica de los festejos publicada en el periódico *El Time* señala que en la iglesia «multitud de luces ardiéron sobre el altar y en los demás sitios aparentes; flores y frutos en profusión mezclándose sus suaves aromas con el incienso»<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> HERNÁNDEZ [PÉREZ], María Victoria. «La leyenda de la Virgen de Los Dolores». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 25 de febrero de 2001), p. 28.

<sup>29</sup> [REDACCIÓN]. «Correspondencia». *El Time: periódico literario, de instrucciones e intereses materiales* (Santa Cruz de La Palma, 22 de septiembre de 1868), p. 2.



Pero si hay de verdad un contexto que abunda en noticias es el de los recorridos procesionales. En 1864, por ejemplo, la fiesta de La Naval en honor a la Virgen del Rosario en Santa Cruz de La Palma incluyó arcos efímeros con los que se enmarcó el recinto festivo de la plaza de Santo Domingo: con enramadas en todo el espacio y, a las dos entradas, «dos elegantes arcos triunfales»<sup>30</sup>. El llano se iluminó con «multitud de farolillos» y en el intermedio del concierto de la banda del batallón «se elevó un bonito globo aerostático». La transcendencia de esta conmemoración la hizo merecedora del tratamiento de *fiesta nacional* y en la capital palmera se ocupó de su organización la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario.

A lo ancho de toda la geografía palmera se localizan expresiones similares. En este sentido, el semanario *El Noticiero* (8 de junio de 1874) recoge una crónica de una fiesta en El Paso dedicada a la Virgen de Bonanza y San Vicente Ferrer, patronos del municipio, celebrada el 31 de mayo, en la que se detalla que «la víspera por la tarde empezó el enrame, levantándose en la plaza y en un largo trayecto del camino varias astas con banderas y arcos triunfales», en uno de los cuales llamaba la atención una inscripción con el nombre de *María*. La crónica añade que «antes de llegar al punto denominado Cruz Grande, se presentaron a acompañar la imagen varios niños vestidos de ángeles con canastillas de flores que fueron arrojando delante de la misma hasta el punto indicado»<sup>31</sup>. Hoy en día, el municipio pasense conserva esta tradición en las fiestas del Sagrado Corazón<sup>32</sup>, cita en la que los distintos barrios del municipio plantan a lo largo del recorrido procesional arcos triunfales, tapices y otras estructuras de madera recubiertas de productos naturales. Como peculiaridad local destaca el empleo de cáscaras de huevos trituradas y coloreadas a base de anilinas.

Una nueva referencia se documenta en la fiesta de acción de gracias celebrada en Los Llanos de Aridane en 1864 en honor del Santísimo Sacramento y la Virgen de los Remedios. La iniciativa partió de Francisco Fernández Taño (1795-1876) y su sobrino el abogado Antonio Carballo Fernández (1830-1888). La crónica de los fastos relata que el Santísimo salió en procesión «en la misma forma que en la festividad del Corpus a hombros de cuatro sacerdotes», y que las calles estaban totalmente cubiertas de ramos y flores «y sembradas de banderas y arcos a cada cincuenta pasos, con pabellones, cortinajes e inscripciones», con un verso de los *Salmos* alusivo al objeto de

<sup>30</sup> [REDACCIÓN]. «Sección local». *El Time: periódico literario, de instrucciones e intereses materiales* (Santa Cruz de La Palma, 9 de octubre de 1864), p. 2.

<sup>31</sup> Los actuales recorridos de El Paso han cambiado; desconozco la existencia de procesiones que transiten desde el núcleo urbano hasta la Cruz Grande.

<sup>32</sup> La imagen del Sagrado Corazón en la ciudad de El Paso fue entronizada, con grandes regocijos cívicos y religiosos, en 1919.

la fiesta en cada uno<sup>33</sup>. También en esta misma población se conocen otras referencias relativas al engalanamiento de las calles durante los recorridos procesionales de la Virgen de los Remedios así como de diferentes actos cívicos ofrecidos en su honor. El Archivo Municipal de Los Llanos de Aridane consigna «acarretos» de ramas de los montes y materiales como papel, varas y velas para los desfiles de pandorgas, arcos triunfales, feria de ganado, lucha canaria, pólvora para el cañón... Por su parte, la jugosa prensa insular recoge los efectos de estos montajes: paseos, carreras de sortijas, danzas, voladores, los boquetes de las calles, colgaduras, gastos del «improvisado castillo» de la Virgen, altares, globos aerostáticos y, por supuesto, olorosos enrames. Una reseña de estas manifestaciones se recoge en *El Time* (30 de julio de 1867); en ella se insta a la preparación del recorrido procesional a la Virgen de los Remedios: «luzca de aromáticas flores para adornar y engalanar los altares en donde ha de descansar mañana día de la Visitación nuestra patrona la dignísima madre de Dios y Sra. de los Remedios». El anónimo cronista constató que<sup>34</sup>:

Las calles de la carrera por donde ha de atravesar la procesión vése llenas de pabellones y banderas; en la Real ha habido mucho gusto en la dirección del enrame, pues además de la abundancia de rama entretejida con palmas, figurando caprichosos y variadas formas que tanto agradan a la vista y ensanchan nuestros corazones; viese a la entrada de la Placeta un bonito y elegante arco triunfal, que aún cuando carece de reglas, imita muchísimo el orden dórico por el aplomo y corrección en sus columnas, siendo un mérito grande, del que sin conocimiento del arte trazó y llevó a cabo.

Más adelante y al lado derecho han levantado un tablado como de vara y media de alto por doce de largo, enteramente sorprendente, pues el todo de él lo forma una especie de gruta con una balaustrada figurada de palos, de los cuales penden infinidad de faroles de diversos colores, que no dudamos ha de causar un gran efecto, y en el que ha de situarse la banda de aficionados [...].

También la calle del Cantillo, esquina a la de la Cruz, ofrece un panorama lleno de vida y de animación, pues aunque se nota falta de simetría en la colocación de los diversos ramos que forman la parte esencial del enrame, nótese en el una sencillez que conmueve y agrada por su misma sencillez [...].

Tampoco se ha olvidado la Trasera de tributar sus solemnes cultos a su antigua patrona, pues además de las muchas banderas que adornan ambas ace-

<sup>33</sup> [REDACCIÓN]. «Nuestro corresponsal de los Llanos nos remite lo siguiente...». *El Time: periódico literario, de instrucciones e intereses materiales* (Santa Cruz de La Palma, 19 de junio de 1864), p. 2.

<sup>34</sup> Esta formación encargada de amenizar el paseo debe corresponderse con La Filarmónica, fundada en Los Llanos de Aridane en 1858 y que, en 1909, se convierte en banda municipal de música. El cronista continúa dando detalle del engalanamiento de otras calles del recorrido procesional.

ras, vese en el centro una fuente o surtidor de cristalina agua, cual si fuese formada por la naturaleza, asemejándose a una cascada o fuente rústica que se desliza mansamente entre las flores tiernas, los mimbres y flexibles juncos; todo anuncia mucha vida y animación y por ellos nos felicitamos.

En este mismo plano de las enramadas cabe llamar la atención sobre una de las cruces de mayor solera de Breña Alta: *la de La Pavona*, la primera del recorrido de los cruceros (de arriba abajo) y la más próxima a la frondosidad del monte breñusco. Es significativo que un antiguo romance se iniciara con los versos: «La Pavona siempre gana / en fruta, banderas y rama». Es indudable que las cruces de Breña Alta poseyeron en algún momento frutas en su enrame, hoy totalmente desaparecidas y cuya recuperación debería estudiarse. No obstante, lo que sí se conserva son los antiguos ramos de frutas en las fiestas patronales de San Pedro<sup>35</sup>. Recuérdese que el entorno festivo de las cruces de Breña Alta se acondicionaba con «astas para banderas de palo, es decir, de castaño, lo que llamaban “vergas”, y se traían arrastradas hasta una semana antes del enrame del camino». En la actualidad, las vergas de madera de los montes escasean, siendo la mayoría de tubo metálico. Asimismo el vecindario rememora la costumbre de que al fallecimiento de un mayordomo, «ese año se colocaba una bandera blanca y negra por un lado u otro del camino, según la zona de donde procediese el mayordomo finado»<sup>36</sup>. En general, la importancia otorgada a las ramas —con rituales espontáneos— se pone de relieve en algunas fuentes orales<sup>37</sup>:

La rama es bajada del monte por los mayordomos el día uno de mayo y se enrama el nicho de la cruz y alrededores. [En la noche de la vela, madrugada del 3 de mayo,] se hacía una rueda, uniendo las manos, en torno a la rama más bonita que hubiera, que estaba iluminada con petrogás, y se cantaba mientras se giraba: el Matarile o el Patio de mi casa. Por conseguir la más bonita rama, había piques entre las cruces.

En las cuentas parroquiales de la isla es posible tomar datos sobre estos enramados. En 1861, en la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios (Los Llanos de Aridane) consta el gasto «en flores, rama, leña para las hogueras» para la Semana Santa, día de La Patrona y otras festividades. También en estos años se adquirieron «flores artificiales» (textiles o en chapa metálica) que tuvieron su lugar propio en los adornos. Así, en 1889, se abonó a Carmen

<sup>35</sup> En su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Canarias* Madoz señala de Breña Alta que «la parte cultivada está poblada de árboles frutales de mil especies, así agrios como dulces»; véase: MADUZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Canarias*. Estudio introductorio, Ramón Pérez González; [editor de la obra, Domingo Sánchez Zurro]. Valladolid: Ámbito; Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria, 1986.

<sup>36</sup> HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. *Breña Alta... Op. cit.*

<sup>37</sup> IBIDEM.

Mederos Carballo un pago por «cuatro copos de flores [artificiales]» para el altar mayor de la parroquia.

En definitiva, la *rama* o *monte* constituía un elemento indispensable en las fiestas de las islas. El *Boletín oficial de la provincia de Canarias* (de 4 de agosto de 1915) publicaba el plan de aprovechamiento para el período forestal de 1915-1916 de Tenerife, en el que se especificaba, para el municipio de La Laguna, el aprovechamiento de «50 estéreos rama verde para festividades». De igual manera, con diferente cantidad se autorizaba a otras jurisdicciones de esta isla y de La Gomera. Aunque no aparece aprovechamiento alguno para La Palma, cabe subrayar que en 1922, el Ayuntamiento de Los Llanos de Aridane realizaba pagos (con cargo a los fondos de la fiesta de la Patrona), «por varias cosas tomadas por los de la rama y los músicos»<sup>38</sup>. Ello pone de relieve cierta regularización administrativa en el corte de *rama de monte* destinada a las fiestas.

Incluso, la enramada se ha transmitido como un acto festivo autónomo. En el programa oficial de la de San Bartolomé en La Galga (Puntallana) de



Ejemplo de arco devocional: San Pedro Apóstol, Breña Alta, ca. 1955

<sup>38</sup> AMVHP: *Documentación varia*.

1999, se reservó el 19 de agosto (a las 19:00 horas) para: «Fiestas de Enrame e Izada de Bandera de San Bartolomé, repique de campanas y descarga de cohetes». Otros ejemplos se observan en los municipios de Breña Alta y Breña Baja durante la cruz de mayo. Secularmente, mayordomos y *cruceros* aprovechan la jornada no laborable del primero de mayo para subir al monte a recoger la *rama*, *varas* y *vergas* necesarias. Así, el monte se convierte en el amanecer del 1 de mayo en un hervidero de personas, con machete en mano, buscando la mejor, más recta y exuberante rama. La alegría compartida, el intercambio de viandas, tintillo y café saben a gloria en medio de la humedad y el *rejelo* del monte en las primeras horas del día. Durante todo el año y especialmente en jornadas anteriores a las señaladas, suben unos «ojeadores» a elegir las mejores ramas de loros y vergas. Los voladores anuncian la hora de la subida al monte y la llegada de la fresca y olorosa rama recién cortada a cada cruz. Se trata de un hecho que se fijó por vez primera en el programa de las Cruces de Breña Alta de 2001: «Martes 1 de mayo: Recogida de la rama en el monte por los Mayordomos de las Cruces». Con posterioridad, en 2004 consta: «Recogida de la rama en el monte por los Mayordomos de las Cruces». Los breñuscos han practicado esta costumbre desde tiempo inmemorial, una tradición que se enmarca en las conocidas en toda Canarias como *bajadas de la rama*.

#### 4. LOS ARCOS TRIUNFALES Y ENRAMADAS EN LA BAJADA DE LA VIRGEN DE LAS NIEVES

La primera referencia a la participación de la tramoya urbana de arcos triunfales en honor y agasajo a la Virgen de las Nieves la encontramos en la edición de 1765<sup>39</sup>. No obstante, con toda probabilidad, en *bajadas* anteriores los enrames formaban parte de los festejos de la Virgen de las Nieves. En la crónica manuscrita que se ha conservado de 1765, durante la procesión de entrada de la Virgen en Santa Cruz de La Palma, en un llano, «que es el principio de la ciudad», aparece una decoración urbana: «frondosamente adornados de ramos, flores, banderas, dónde, llegada que fue la Señora, hizo pausa vajo un arco hecho de obra, aunque campestre, primorosa, colgado de figuras de alfeñique, alcorza y una corona de lo mismo, palomas y liebres vivas». En esa pausa y estando la imagen mariana bajo el arco, le «mudaron las vestiduras de damasco que traía, para vestir las de tela», y un niño de doce años, vestido de jilguero, entonó el

<sup>39</sup> *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.

canto de una loa. La Virgen de las Nieves (preparada para la entrada triunfal a la ciudad) fue recibida así por un arco triunfal bajo el cual descansó. Esta estructura —a modo de puerta engalanada— marcaba su recorrido lustral de entrada *felice* sobre las andas de viaje, denominadas popularmente como *silla de París*. Signifiquemos que este es el primer arco del recorrido de la Virgen que recoge esta descripción de la Bajada de 1765. A nuestro entender, está cargado del simbolismo de los clásicos arcos triunfales, en el margen derecho del barranco, a la entrada a la población (en la actual La Alameda). Además, es curioso que en el trayecto desde la ermita de Las Nieves, pasando por El Planto y La Encarnación no figure ningún otro arco.

En esa misma Bajada de 1765 se documentan otros arcos en el interior de los templos y, al concluir los festejos, en diversos puntos del retorno de la imagen a su santuario. Llegado el día en el que «se despidió la Señora», «en el principio o entrada deste llano, estaba otro arco de Palacio, mui hermoso, como los demás que se ha dicho». La *señora* continuó barranco arriba y a la entrada de la *cueva de la Virgen* «estaba un vistoso arco, con mucho primor compuesto; y, sobre él, estaba el dulce el nombre de María entre unas hermosas nubes». Más arriba del itinerario, al principio de la cuesta de su ermita, es recibida por otro arco triunfal «de obra de campo, con el mejor orden compuesto. Toda la questa estaba adornada de Ramos y Banderas, y antes de llegar al llano hubo una gran descarga de truenos. Y, luego que fue llegada al llano, avia un arco mui vistoso, a lo campreste, devajo del qual estaba una meza, donde hizo pausa la Señora, a cuio tiempo se disparavan muchos truenos».

Aparte de esta crónica de 1765, en algunos de los libretos del Carro Alegórico y Triunfal se hallan referencias a la decoración urbana. En un carro de 1790 encontramos una referencia indirecta en el siguiente parlamento del personaje del Monte<sup>40</sup>:

Yo os doy mi Nieve, yo os doy  
el candor que más aprecio  
y a mis árboles y flores.

Otro de los personajes, la *Ciudad*, se apresura a engalanar la población ante la venida de la Virgen:

no quiero perder el tiempo,  
en que mi ciudad se vista;  
pondré mis calles, y plazas  
de aquellas telas más ricas.

<sup>40</sup> EL MUSEO CANARIO, COLECCIÓN ANTONINO PESTANA (EMC, AP): *Carros Alegóricos y Triunfales*. Existe copia digital de esta colección en el Archivo General de La Palma (Santa Cruz de La Palma).

Los personajes cantan repetidamente: «Corred, volad y venir a ver la Aurora María».

Otra crónica, ahora de la la Bajada de la Virgen de 1815, no hace referencia a arcos propiamente dichos, aunque puede que los hubiere y no fuesen recogidos por el anónimo redactor<sup>41</sup>. En cambio, lo que sí se encuentran son «ramos», un gran pino «que lo trajeron 12 hombres» desde Breña Alta, «alfeñiques», «espejos», «láminas», «dos montes llenos de nieve», «flores» y en el «tanque del consejo una hermosa glorieta con palmas, plátanos y multitud de flores». Conviene recordar que el *tanque del Concejo* se localizaba en la hoy Acera Ancha. La cita posee además una sustanciosa aportación a la cultura agraria local al mencionar, dentro del enrame de la «glorieta», la presencia de «plátanos», fruta que a finales del siglo XIX comenzó a exportarse y, más tarde, se ha impuesto como un cultivo de cardinal importancia económica.

A finales del siglo XIX, las ornamentaciones urbanas continuaron cuidándose en las sucesivas fiestas lustrales. En 1890, por ejemplo, el programa hizo constar que «durante los días de la fiesta, las calles de esta población que estarán vistosamente engalanadas con multitud de banderolas y arcos triunfales, tendrán por las noches una variada iluminación». En la edición de 1895 vuelven a encontrarse referencias a arcos<sup>42</sup>. Uno de ellos, levantado dentro de las tan conocidas carreras de sortijas; el programa especifica: «las cintas se colocarán frente a las casas número 6 y 9 de la calle O'Daly en un arco arabesco, que se levantará al efecto». Los jinetes pasaron a galope en sus caballos por debajo de él con sus pinchos afilados para hacer diana en la argolla ojal que remataba la vistosa cinta que pendía del «arco arabesco», mientras una banda de música amenizaba el jolgorio popular. Por su parte, la entrada solemne de la imagen de la Virgen en la ciudad (momento del lucimiento máximo de las calles) acogió la erección de «algunos arcos triunfales» en la plaza de La Constitución y en la calle Santiago.

Ya entrado el Novecientos, tras la reinstauración de los nuevos cabildos insulares en 1913, la corporación comenzó a colaborar con determinados actos y con aportaciones económicas a los gastos que generaban los festejos lustrales. El Cabildo de La Palma, «al menos en la primera mitad del siglo veinte, hizo acto de presencia en el espacio escénico mediante arcos y carroza distintiva de la institución» en la Bajada de la Virgen. Además, el «Cabildo instaló un arco propio en la calle Real de Santiago (hoy, Anselmo Pérez

<sup>41</sup> *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.

<sup>42</sup> EMC, AP: *Programas de la Bajada de la Virgen*.

de Brito) durante la Bajada de 1925». Finalmente, en la edición de 1945 «contribuyó con cinco mil pesetas, un arco artístico en una de las calles del tránsito de la procesión mariana». Al respecto del arco, en pleno de 1 de mayo de 1945, el cuerpo insular acordó fabricarlo con materiales sólidos que no degradasen fácilmente y pudiese utilizarse «en otras ocasiones para fines exclusivos del Cabildo»<sup>43</sup>.

La colaboración de toda la isla en la Bajada de la Virgen ha sido una constante a lo largo de la historia. Baste recordar la danza de marineros (niños y niñas) de El Paso a finales del siglo XIX, muchas de las carrozas de la Batalla de Flores (Breña Baja, Breña Alta, Puntallana, Los Llanos de Aridane...) o el arco llevado por el municipio de Mazo en 1945, «en una de las calles de tránsito de dicha imagen en calidad de imagen homenaje a Nuestra Venerable Virgen»<sup>44</sup>. En este sentido, un hecho a anotar es la plantada de doces arcos vegetales, ocho de ellos traídos de Garafía, tres de Breña Alta y el restante de la capital insular para el Traslado de Bajada del Trono en 2005<sup>45</sup>. Sin duda, un intento loable de recuperación que no fraguó en posteriores ediciones.

En este ámbito restaurador, otra iniciativa considerable fue la construcción y colocación en la calle de un arco triunfal, con diseño de Juan Carlos Martín Pérez e inspirado en uno de los erigidos en 1906 para la visita de Alfonso XIII en el marco del I Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen; plantado en julio de 2017 en la calle la calle Pérez de Brito, su recolocación estaba prevista en la edición lustral de 2020 (que ha tenido que aplazarse por la pandemia mundial de la Covid-19). Además, la recuperación de este arco se insertaba en el proyecto *Civitatem Decorare* en el que mostraron colgaduras, ramos frutales en la fuente de la Acera Ancha, luminarias, poesías murales y jeroglíficos.

Lamentablemente, los arcos triunfales y otras enramadas se han ido perdiendo en los fastos de las fiestas lustrales. Los esfuerzos por recuperar los números y el protocolo que los articulaba —verdadera esencia de los feste-

<sup>43</sup> PÉREZ HERNÁNDEZ, José Eduardo. *Historia del Cabildo Insular de La Palma, 1913-1978*. [Santa Cruz de La Palma]: Cabildo Insular de La Palma, 2017.

<sup>44</sup> VELÁZQUEZ RAMOS, Cirilo. *Op. cit.*, p. 450.

<sup>45</sup> Según recoge *Diario de avisos* en su edición de 2 de julio de 2005: «El Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma continúa engalanando la ciudad con motivo de la Bajada. En esta ocasión están colocando arcos (doce en total) por la calle Real para dar la bienvenida a la romería que tendrá lugar mañana, domingo, desde el Santuario de las Nieves y hasta la ciudad con motivo de la bajada del Trono. Los arcos están hechos de monte, unos, y, otros, de fruta. Ocho de ellos son de Garafía, tres de Breña Alta y uno de la capital. También están poniendo fallas por toda la calle». La iniciativa fue coordinada por los concejales Antonio Luis Hernández Riverol y Carlos Matos San Blas.



jos— deben ser potenciados al máximo por los organismos oficiales, comisiones y colectivos vecinales. Ello es lo que otorga auténtica originalidad a la cita. En contraposición, la contratación de espectáculos foráneos nunca podrá suplantar la esencia cultural de la Bajada de la Virgen.

##### 5. ENRAMADAS ACTUALES EN LA PALMA

Aunque escasos, afortunadamente aún quedan algunos ejemplos de estas enramadas festivas en La Palma<sup>46</sup>. Los primitivos arcos de monte y palmas evolucionaron y se convirtieron en los actuales arcos del *Corpus* de Villa de Mazo y de la Villa de San Andrés (San Andrés y Sauces) y en los del Sagrado Corazón de El Paso. A pesar de que algunos de estos han ido perdiendo la verdadera función, que no es otra que la imagen o la custodia que porta al Santísimo pase solemnemente por debajo de la arcada. Asimismo, es habitual encontrar astas de pino canario cubiertas en su totalidad o en su parte superior con ramas de monte o palma, rematadas con las banderas española, canaria o bien con los colores del santo patrón. También se ven salpicadas por el entorno festivo banderas canarias o venezolanas, símbolo inequívoco de la condición de emigrante del isleño, en ventanas y balcones, es astas levantadas, en azoteas o en cualquier otro lugar.

—*Ramos de San Pedro, Las Lomadas (San Andrés y Sauces)*

Uno de los más bellos ejemplos de lo que fueron los ramos de frutas, tan abundantes en las fiestas de antaño, es el de ermita de San Pedro (siglo XVII), en Las Lomadas (San Andrés y Sauces), enclavada en el camino que conduce a los manantiales de Marcos y Cordero, paso obligado al monteverde de laurisilva. El templete de la orquesta en la plaza se cubre con varas de este monte. En cuanto a los ramos festivos propiamente dichos, cabe destacar que el programa de San Pedro y San Pablo de 1994 incluyó para el 29 de junio: «A las 4 de la tarde. Colocación de los tradicionales ramos frutales del país y enrame de la Iglesia, por varias señoritas de esta localidad».

Antes de llegar este momento, en diferentes locales y patios de las casas se reúnen las jóvenes del lugar a montar un armazón, normalmente de alambre, donde van incorporando diferentes frutas de temporada. Un año se decidió que fueran guindas y se tuvo que ir en su busca hasta Puntagorda. También se mantiene la costumbre de promesas procedentes de personas de otros barrios del municipio que llevan varios kilos de fruta para incorporar a los

<sup>46</sup> HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. *La isla de La Palma: las fiestas y tradiciones*. [La Laguna]: Centro de la Cultura Popular Canaria, D. L. 2001, p. 304.



Ramos de frutos y flores de Las Lomadas (San Andrés y Sauces) y Breña Alta, ca. 1985



Arco de San Pedro, Breña Alta,  
*ca.* 1985



Arco, festejos de San Bartolomé, La Galga  
(Puntallana), *ca.* 1990



Paseo de siete arcos en San Antonio del  
Monte, Garafía, *ca.* 1995



Arcos en la romería de San Isidro Labrador  
de Los Llanos de Aridane, 2016

«ramos». Con ellos van llegando a la plaza de la iglesia —con sumo cuidado por lo delicado de este trabajo— y se van colgando de los tirantes y crujías del interior de la ermita como si se tratara de lámparas sin luz. No hay dos iguales. Depende del gusto y de la maña de sus artífices. Desde el altar mayor, cuajado de flores, de la pequeña y acogedora ermita, la imaginación nos transporta irremediamente a tiempos lejanos, pero que por suerte para la cultura popular de La Palma aún están vivos.

Hasta hace pocos años, una vez concluida la fiesta, los ramos eran subastados, destinándose la recaudación a sufragar los gastos o dotación de la ermita. El momento de la subasta era muy esperado por los «novios casaderos», concedores del ramo que había confeccionado «su amor secreto»: se les iban los ahorros en la puja por el que había hecho esta. Mientras, en corro, ellas interpretaban estos mensajes de amor. Más de un noviazgo cuajó de esta bella manera en Las Lomadas. Esta costumbre de subastar *ramos* para sufragar los gastos de las fiestas coincide con otros lugares: elaborados con bollos, cintas y flores en las fiestas asturianas o sólo con flores y frutas en La Gomera.

—*Arco frutal de San Pedro (Breña Alta)*

En Breña Alta, una pequeña vía en pendiente porta el nombre popular y oficial de *calle del Arco*, señal inequívoca de su vinculación a la fiesta de San Pedro. Actualmente, a las nueve de la mañana de la festividad del apóstol —patrón de la localidad—, se monta un arco de medio punto, cubierto exuberantemente de monte verde (brezo), de cuya parte superior cuelgan los tradicionales ramos de frutas. Normalmente los ramos son tres: dos en forma de peonza y el tercero a manera de barco o lancha de pesca sobre el que asoma una pequeña figura (pescador vestido de clérigo), en clara referencia a la profesión del patrono del lugar. En 1989, en vez de la barca se colgó una réplica a menor tamaño de la imagen de San Pedro sentado en su trono y recubierto de frutas. Los ramos se arman con frutas diferentes, en franjas iguales paralelas y circundantes combinando los tamaños de las piezas con sus colores y rematados en los extremos con un gajo de uvas. En su conjunto semejan una lámpara barroca o rococó. En el recorrido procesional, la imagen de San Pedro transita por el arco. De manera paralela, los ciriales que portan los monaguillos se enraman también con frutas.

Esta tradición se pierde en el tiempo. En 1949 se los calificaba en la prensa local de «antiguos». En aquel año (27 de junio) *Diario de avisos* publicó una reseña de los actos; en referencia al 28 recoge: «A las 12: Durante el tradicional repique de campanas en la Parroquia y Ermitas de esta villa, se quemarán multitud de cohetes, con elevación de globos aerostáticos. A las 16: Engalanamiento de la plaza de San Pedro e inmediaciones, y confección

de los antiguos arcos de ramaje y racimos de sabrosos frutos». En la noche de la víspera: «se encenderán las clásicas “fogueras” de San Pedro». Además de las frutas en los arcos, el 29 (onomástica del santo), a las diez de la noche, se programaba una «lucida novena en honor del Príncipe de los Apóstoles, con profusión de flores y lucimiento de los tradicionales Racimos de Frutas». A continuación salía por segunda vez en el día la procesión de San Pedro, «quemándose durante el trayecto gran variedad de fuegos artificiales»; al finalizar esta «y desde un templete, se interpretará la ya clásica Loa a San Pedro, de grata melodía entre los habitantes de las Breñas, exhibiéndose al mismo tiempo un simbólico cuadro plástico». En años sucesivos estos arcos vuelven a aparecer el 27 de junio de 1953; el mismo periódico informa: «el tradicional arco de ramajes lucirá hermosos racimos de frutas». Desde hace siglos, Breña Alta cuenta con campos cuajados de frutales. En su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico* (1845-1850), Pascual Madoz describe el municipio como «poblado de árboles frutales de mil especies, así agrios como dulces». Sin duda, de ese vergel y la proximidad de los plantíos les viene a los breñuscos la utilización de frutas en los enrames.

—*Arco frutal de San Bartolomé, La Galga (Puntallana)*

En La Galga (Puntallana), por San Bartolomé, el 24 de agosto, a la entrada del camino que desde la carretera general lleva a la ermita de Nuestra Señora de la Piedad, un gran arco de medio punto recibe a los fieles; recubierto de monte-verde (helechos) en su totalidad, la fruta le añade colorido acompañada de grandes panes y cintas de papel. Este arco fue recuperado en la década de 1980.

—*Arcos de «monte» de San Antonio (Garafía)*

En San Antonio del Monte (Garafía), cada 13 de junio, una serie de arcos se eleva en forma de calle o pasillo; a diferencia de los precedentes, son adintelados y no de medio punto. La travesera superior horizontal une los pilares verticales. Los arcos de San Antonio del Monte reproducen diseños próximos al Neoclásico, con líneas triangulares o verticales, que son cubiertas en su totalidad con monte y rematadas por banderas. En el Archivo General de La Palma se conserva una fotografía de Miguel Brito en la que se aprecia claramente la morfología de estos arcos (1915) con las astas peladas (o sin vegetación decorativa) y las banderas rematadas por un ramo. Además, de manera paralela a los arcos, se construyen ventorrillos o mesones a base de palos y ramas de faya y aceviño. Aparte de la fiesta de San Antonio del Monte de 1915, existe otro antecedente documental relativo a estas construcciones lignarias. Así, en 1906, la concesión del título de «villa» al municipio conllevó a presentarse «adornada con preciosos arcos de follaje, levan-

tándose otro en la plaza con esta inscripción: “El Ayuntamiento de la Villa de Garafía”»<sup>47</sup>.

—*Arcos de San Isidro (Los Llanos de Aridane)*

Por las fiestas de La Patrona (Nuestra Señora de los Remedios), desde mediados de la década de 1990, se comenzaron a preparar algunos arcos para ornato de las calles por las que discurre la romería de San Isidro Labrador. Se recubren con monteverde y se le sobreponen frutas y cintas de colores. Asimismo, en el recinto donde se celebra la feria de ganado se construye una caseta cubierta de hojas de palmas, antecedente de los poco estéticos kioscos metálicos con llamativa publicidad utilizados en la actualidad. Estos clásicos ventorrillos se fabricaban con hojas de palmera y monte. Para finalizar, conviene recordar también que en otras fiestas se sigue empleando el monteverde como valla, barrera y protección ante una obra o como recurso para dar ambiente y color festivo al lugar.

## 6. A MODO DE CONCLUSIÓN

La evolución de los arcos triunfales a lo largo del tiempo hasta su pervivencia actual ha sido profunda. Así, por ejemplo, mientras unos se revisten con pinturas alegóricas o geométricas, en otros casos se cubren con flores, frutos, fallas o monte. Desde hace unos años se contempla, con profunda preocupación, que las enramadas y arcos triunfales hayan desaparecido paulatinamente de los festejos de La Palma. Pero, sin duda, lo más preocupante es observar que se esté perdiendo el significado inherente de los arcos triunfales y enramadas, un símbolo de dignidad, solemnidad, honor, regocijo, bienvenida y especialmente el momento cumbre del paso de la imagen o del Santísimo a su través.

---

<sup>47</sup> [REDACCIÓN]. [«Título de villa a Garafía»]. *Germinal: órgano del Partido Republicano* (Santa Cruz de La Palma, 22 de mayo de 1906), s. p.

## LOS GLOBOS AEROSTÁTICOS DE PAPEL EN LA BAJADA DE LA VIRGEN

### PAPER HOT-AIR BALLOONS IN THE DESCENT OF THE VIRGIN

ALEXIS MARTÍN HERNÁNDEZ\*

#### RESUMEN

Volar ha sido uno de los grandes sueños del ser humano, hasta tal punto que fueron muchos los inventos ideados para lograr vencer la fuerza de la gravedad. El ser humano podía caminar, correr, nadar, pero no podía volar. El globo aerostático fue el primer objeto que consiguió resolver este reto para la humanidad. La presentación del nuevo artilugio ante las cortes generó una gran expectación en el público y, más tarde, derivó en un número festivo que prácticamente llegó a todos los rincones del mundo, conservándose aún en algunos lugares. Las fiestas tradicionales de Canarias no fueron ajenas a este hecho, pues en casi todas se realizaban lanzamientos de globos aerostáticos, no tripulados, de papel de seda. Tampoco la Bajada de la Virgen se quedó al margen, pues existe documentación que atestigua la existencia de lanzamientos al menos desde 1860 hasta 1955.

*Palabras clave:* volar; invento; globo aerostático; papel de seda; La Palma; Canarias.

#### ABSTRACT

Flying has been one of Man's greatest dreams, to such an extent that many inventions have been devised to overcome the force of gravity. Man could walk, run and swim, but could not fly. The hot-air balloon was the first creation that enabled mankind to meet this challenge. The presentation to the courts of this new device generated great public enthusiasm and later resulted in festivals that reached almost all corners of the earth, many of which are still preserved in some places. The traditional festivities in the Canary Islands were no exception, since almost all celebrations involved the launching of unmanned hot-air balloons made of silk and paper. The Descent of the Virgin was not left out either, since there is documentation that attests to the existence of launches from 1860 to 1955.

*Key words:* flying; hot-air balloon; festival balloon; silk paper; La Palma; Canary Islands.

---

\* Arquitecto. Cruz Festiva de El Morro (Breña Alta, La Palma). Correo electrónico: alexis87arq@gmail.com.

## 1. INTRODUCCIÓN

Desde siempre, volar ha sido uno de los grandes sueños del ser humano. Muchos han sido los inventos que se idearon para vencer la fuerza de la gravedad. No en vano, podíamos caminar, correr, nadar..., pero éramos incapaces de levantarnos del suelo. El intento de crear una máquina voladora se convirtió en uno de los más atrevidos diseños del genio renacentista Leonardo da Vinci (1452-1519), quien pasó mucho tiempo observando a los pájaros y cuyos bocetos se aproximan bastante a las actuales *ala deltas*. Sin embargo, fue el globo aerostático el primer objeto que resolvió este reto para la humanidad<sup>1</sup>.

El inventor del primer artefacto de este tipo fue Bartolomeu Lourenço de Gusmão (1685-1724), nacido en Villa de Santos, en Brasil, sacerdote jesuita y probablemente el primer hombre que logró ascender al aire por medio de un artilugio mecánico. La efeméride se llevó a cabo el 8 de agosto de 1709 en una demostración pública organizada ante la corte de Portugal. Aunque, en un principio, la presentación resultó de una extraordinaria expectación, la Inquisición portuguesa terminó por perseguir y acusar a Bartolomeu Lourenço de Gusmão de hechicero; aquella máquina debía ser obra del Diablo, lo que condujo al tribunal a ridiculizarlo y encarcelarlo.

Hasta tal punto el genio portugués fue minusvalorado y olvidado que la autoría del globo aerostático se ha atribuido secularmente a los hermanos franceses Joseph-Michel (1740-1810) y Jacques-Étienne (1745-1799) Montgolfier; hijos de un fabricante de papel, realizaron un inaugural ascenso ante Luis XVI de Francia en Versalles el 27 de agosto de 1783. También, entre los padres de esta ingeniería se encuentran los canarios Agustín de Betancourt y Molina (1758-1824) y José de Viera y Clavijo (1731-1813), pioneros en el lanzamiento de globos aerostáticos en España. En el mismo año que los hermanos Montgolfier en Francia (1783), ofrecieron varias demostraciones públicas en España con gran expectación social.

Sin duda, la curiosidad por contemplar estos artilugios derivó en su inserción como acto festivo, extendido por la geografía europea primero y, más tarde, llegando prácticamente a todos los rincones del mundo. A diferencia de los anteriores, la tipología más frecuente fue la de artilugios no tripulados en papel. En la actualidad, aún se conserva en algunos lugares como manifestación lúdica.

---

<sup>1</sup> Agradezco su colaboración en esta aportación a María Victoria Hernández Pérez, Dulce Rodríguez González, Fernando Caballero Guimerá y Manuel Poggio Capote.



## 2. GLOBOS AEROSTÁTICOS EN LA BAJADA DE LA VIRGEN

Las fiestas canarias no fueron ajenas a este hecho. En casi todas las convocatorias se realizaban lanzamientos de globos aerostáticos no tripulados de papel de seda. La Bajada de la Virgen no se quedó al margen, pues existe documentación que atestigua la existencia de esta práctica al menos entre 1860 y 1955<sup>2</sup>. Es importante anotar el marco festivo en el que se procedió a estos lanzamientos, que dividiremos en tres bloques.

1º) Una primera división está conformada por un acto junto a una banda de música y fuegos artificiales. Este bloque se ubica cronológicamente en la segunda mitad del siglo XIX. Un ejemplo puede extraerse del programa de las fiestas lustrales de 1860: «Día 16 de abril. La banda filarmónica se situará por la noche en la plaza de La Constitución, y tocara varias piezas, quemándose fuegos artificiales y elevándose un globo»<sup>3</sup>.

2º) La segunda división está integrada por las ediciones en las que los globos se relacionaron con la llegada de la Virgen de las Nieves a la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación. Este módulo se adscribe principalmente a la primera mitad del siglo XX. Su cita es muy similar en todos los programas; un fragmento del correspondiente a 1930 especifica: «Sábado 21 de junio. A las 6. Solemne procesión de la llegada de la Virgen a la ermita de La Encarnación, donde será recibida por el Clero y representación del Excmo. Ayuntamiento. La oración sagrada de Salutación a la Virgen, estará a cargo del Magistral de la Catedral de La Laguna, M. I. Sr. D. Heraclio Sánchez. Durante este acto se cantará una plegaria, se dispararán las acostumbradas salvas y se hará una suelta de globos, con profusos disparos de cohetes»<sup>4</sup>.

3º) Por último, la tercera clasificación se nutre por las ocasiones en las que el lanzamiento de globos compartió día con el Repique General de Campanas y la siempre animada comparsa de Mascarones. La jornada se circunscribía a la tarde del jueves de la semana principal de festejos, que concluía,

<sup>2</sup> Para un primer acercamiento al tema, véase: MARTÍN HERNÁNDEZ, Alexis. «La elaboración de un globo aerostático en papel de seda». *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Virgen*, n. 2 (2019), pp. 74-76.

<sup>3</sup> ARCHIVO MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE LA PALMA (AMSCP): *Por acuerdo de la Asociación Palmense de María, se fija al público el siguiente orden de las funciones civiles y religiosas que han de tener lugar en la bajada de Nuestra Señora de las Nieves a esta Ciudad, y son las contenidas en el siguiente programa*, sign. 5-145-1. Existe copia xerográfica en el Archivo General de La Palma (Santa Cruz de La Palma).

<sup>4</sup> *Programa de los festejos que se celebrarán con motivo de la traslación y coronación de la imagen de Nuestra Sra. de las Nieves*. Santa Cruz de La Palma: Imprenta Gutenberg, 1930, p. [8].

entrada la noche, con la Danza de Enanos. Este bloque se sitúa a mediados del siglo XX, tal y como ocurrió, por ejemplo, en 1950: «Jueves 22 de junio. A las 4 de la tarde. Repique General de Campanas en todos los templos de la población y lanzamiento de numerosos globos aerostáticos. A esta hora iniciarán [*sic*] su acostumbrado recorrido por las calles de la ciudad un animado conjunto de Gigantes y Cabezudos»<sup>5</sup>.



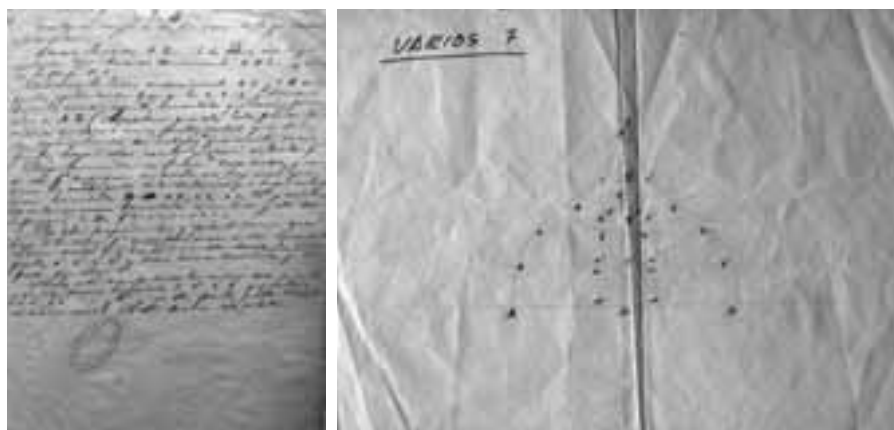
Suelta de un globo por parte del Club de Leones el 6 de enero de 1971 en el Parque Infantil de Santa Cruz de La Palma. Fotografía: Tomás Ayut

<sup>5</sup> *Bajada de la Virgen: programa de las fiestas lustrales del año 1950 que se celebrarán en Santa Cruz de La Palma, islas Canarias, patrocinadas por el Excmo. Ayuntamiento de la Ciudad con motivo de la traslación de la imagen de Ntra. Sra. de las Nieves patrona de la isla de San Miguel de La Palma desde su santuario del monte a la parroquia matriz del Salvador: junio-julio*. Santa Cruz de La Palma: Imprenta Diario de Avisos, 1950, s. p.

Sin embargo, no hay que olvidar que los globos formaron parte de otros actos, como ocurrió en 1915, edición en la que acompañaron el izado de la bandera con la cifra de María; tras ser conducida desde el Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma hasta el Castillo de la Virgen en el morro de La Encarnación, fue enarbolada mientras los cañones vomitaban fuego por sus bocas sin descanso; los globos se elevaban entre infinidad de salvas al tiempo que la charanga del Batallón número 20 de Cazadores dejaba oír un precioso y patriótico pasodoble<sup>6</sup>. Asimismo, la tónica habitual era que el lanzamiento de globos convocara a un numeroso público.

### 3. EL MANUSCRITO DE LA PARROQUIA DE EL SALVADOR

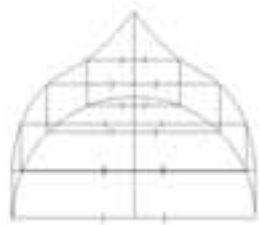
En el archivo de la parroquial de El Salvador (Santa Cruz de La Palma) se localiza un texto y un plano en el que se explica cómo trazar un globo de tres varas de largo (unos dos metros y medio). Se trata de un documento del siglo XIX. A pesar de la antigüedad de la pieza y de que utiliza las varas como unidad de medida, resulta muy llamativo el empleo de un sistema que resolvía la silueta y el molde para obtener la forma en un dibujo (véase su transcripción íntegra en el apéndice de este trabajo). Esta técnica de diseño de los globos es tan avanzada que en la actualidad es impensable, empleándose fundamentos más primitivos. Sin duda, la obra es una prueba del interés suscitado por los globos aerostáticos.



Manuscrito para la construcción de un globo aerostático, siglo XIX.  
Archivo de la Parroquia de El Salvador

<sup>6</sup> CASAS, Antonio de las. «De La Palma: la Bajada de la Virgen». *La opinión: decano de la prensa de Canarias y órgano del Partido Liberal* (Santa Cruz de Tenerife, 19 de abril de 1915), p. [1].

Abundando en esta cuestión, en la siguiente imagen se muestran tres dibujos. En el primero se ofrece el resultado del procedimiento empleado para obtener la forma según el manuscrito conservado en la parroquia de El Salvador. En el segundo se proporciona la forma completa del globo de tres varas tras realizar el trazado de su simetría y al que faltaría abrir una apertura por su parte inferior (que no se ha marcado por no haberse señalado en el documento). En la tercera se presenta un *globo de revolución* contemporáneo de La Palma. Si se comparan el segundo y el tercer dibujo, no sólo se aprecia el cambio experimentado en la forma, sino también la considerable diferencia de tamaño. El *globo de tres varas* es mucho más grande que los globos actuales. Una comparativa entre ambos muestra que el antiguo disponía de unas dimensiones aproximadas de dos metros y medio de ancho por cuatro de alto, mientras que el globo actual fabricado en La Palma es de dos metros de ancho por dos y medio de alto. He aquí la ilustración en la que se cotejan ambas tipologías:



Sistema para trazar un globo de tres varas de largo según el documento histórico encontrado



Globo de tres varas de largo tras realizarle una simetría a la silueta



Globo de revolución actual

En Canarias se conservan globos festivos en las cruces de Mayo de Breña Alta y Breña Baja (La Palma) y en la fiesta de San Antonio, en el barrio homónimo del municipio de Icod de los Vinos (Tenerife)<sup>7</sup>. Sin embargo, ninguno de ellos goza de la popularidad del globo de Betanzos, en Galicia, que ha sido declarado Fiesta de Interés Turístico Nacional.

<sup>7</sup> Véase una reseña de esta fiesta en: FELIPE ACOSTA, Isidro. *Fiestas tradicionales en el norte de Tenerife*. [Presentación, Rafael C. Gómez León; prólogo, Carmen Nieves Luis García]. La Orotava (Tenerife): Pinolere Proyecto Cultural, D. L. 2018.

APÉNDICE  
MÉTODO DE FABRICACIÓN DE UN GLOBO AEROSTÁTICO  
DE TRES VARAS DE LARGO (SIGLO XIX)

Para trazar un globo de tres varas de largo en su estado plano.

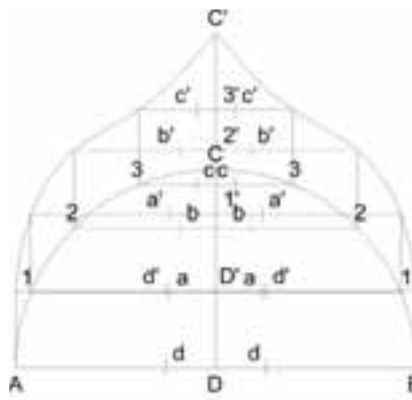
Trácese la recta A B. Con los  $\frac{2}{3}$  tercios del largo apetecido describase el ceramiento ABC y trase la perpendicular DC.

Divídanse los lados del semicírculo AC y CB en puntos equidistantes, por ejemplo en los 1, 2, 3, y trácese desde las mismas iguales horizontales que serán paralelas a AB (advíertase que estos lados pueden dividirse en más o menos puntos con tal que todos sean equidistantes, en inteligencia que cuantos más puntos haya más exacto quedará el valor).

Regularmente se forman de doce cascos, y siendo así para averiguar su ancho no hay más que tomar la 8ª parte de la distancia que haya en las líneas horizontales AB, 11, 22, línea y señalarlas en las mismas horizontales a' un lado y otro de la perpendicular CD que son dd, aa, bb, cc.

Por otra perpendicular y con la distancia que haya y la circunferencia desde a' otra horizontal, es decir desde B a 1 y de 1 a 2 línea dense los nuevos puntos 1' 2' 3' c' y trace nuevas horizontales que pasa por ellos.

Hecho esto transpórtense las anchuras aa, bb y cc a las nuevas horizontales 1' 2' 3' c' que son las a'a', b'b', c'c' y c' y por dichos puntos queda trazado el medio casco. El otro medio vale por éste.



Globo de tres varas de largo

Fuente: Archivo de la Parroquia de El Salvador (Santa Cruz de La Palma): *Varios* 7.



IV

LA FIESTA TRADICIONAL DE LA BAJADA DE LA VIRGEN

## RITO Y CEREMONIA EN LA BAJADA DE LA VIRGEN RITUAL AND CEREMONY IN THE DESCENT OF THE VIRGIN

MANUEL POGGIO CAPOTE\*  
ANTONIO LORENZO TENA\*\*

### RESUMEN

Se examina el ritual de la Bajada de la Virgen. A partir de la combinación de una serie de datos procedentes de fuentes documentales, bibliográficas y orales, se proporciona una primera aproximación al programa de estancia de Nuestra Señora de las Nieves en Santa Cruz de La Palma.

*Palabras clave:* Bajada de la Virgen; Fiestas Lustrales; protocolo; fiesta ritual; programa de recibimiento; Santa Cruz de La Palma; Canarias.

### ABSTRACT

In the present analysis We will look into the ritual of The Descent of the Virgin. We will provide a first approximation to the Stay Program of Our Lady of the Snows in Santa Cruz de La Palma. Data taken from documentary, bibliographic and oral sources.

*Key words:* Descent of the Virgin; Lustral Feasts; Protocol; Ritual Feast; Reception Program; Santa Cruz de La Palma; Canary Islands.

### 1. INTRODUCCIÓN

La Bajada de la Virgen constituye una de las expresiones de mayor y más elevado alcance del ámbito canario. La antigüedad, continuidad, originalidad y variedad de los números que integran el programa junto al propio formulario festivo conforman un esquema difícil de hallar en ningún otro punto de la geografía española. El marco festejante acoge un muestrario de actos de significativa relevancia, como ejemplifican el Carro Alegórico y Triunfal (en

---

\* Archivo General de La Palma (Santa Cruz de La Palma). Plaza de San Francisco, n. 3. 38700 Santa Cruz de La Palma. Correo electrónico: manuelpoggiocapote@gmail.com.

\*\* Centro Asociado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia en La Palma (UNED). Plaza de España, n. 1. 38700 Santa Cruz de La Palma. Correo electrónico: alorenzot@hotmail.com.

especial, en su versión de auto mariano callejero o de teatro sobre ruedas), el antiquísimo Diálogo entre el Castillo y la Nave (representación derivada de la historia marinera así como de los ataques piráticos que acosaron la isla), la singular Danza de Enanos (una creación cuyos indicios más remotos fuera del contexto lustral se atestiguan desde mediados del siglo XVIII) o los antiguos traslados de Bajada y Subida del Trono (cuyas tonadas primitivas se nutrieron de romances, tajarastes y del sirinoque). A la par que este repertorio se inscriben también distintos números de particular interés como el Izado de la Insignia o Cifra de María (con su correspondiente recorrido procesional de carácter cívico), la Danza de Acróbatas (número de procedencia circense incorporado en 1885), el Desfile de la Pandorga (cortejo de farolillos de papel organizado secularmente durante la visita de ilustres personalidades), la Danza Coreada Infantil (nacida en su origen en el marco del mencionado Carro Alegórico y Triunfal) o el Festival del Siglo XVIII (una de las más recientes incorporaciones). Finalmente, existen distintos números comunes a otras fiestas pero cuyos orígenes meramente lúdicos se han sabido armonizar con la simbología propia de la convocatoria. Entre estos últimos cabe mencionar la Danza de Mascarones, la Batalla de Flores, las loas, los fuegos artificiales o *labrados*, la Poesía Mural, el repique general de campanas, los desfiles, los cuadros visuales o plásticos... En su conjunto, todos ellos bosquejan y rubrican a la vez el ceremonial alegórico.

Y es que la sucesión de este abanico de actos en un calculado rito llega a componer un pomposo cuadro a través del cual se anuncia la venida de la imagen mariana. La puesta en escena de este protocolo en las vías y plazas de Santa Cruz de La Palma resalta aún más su valor. No en vano, el saber y el gusto de sucesivas generaciones han conseguido acoplar la extraordinaria multiplicidad de la fiesta en un perfecto puzzle en el que, en más de un caso, cada pieza se incrusta en relación de dependencia de las otras. Una veintena de números tradicionales (ideados, elaborados y recreados por el pueblo e incorporados a un programa de recibimiento preciso) confluye para convertir la Bajada de la Virgen en una manifestación redonda.

En este guión, la práctica totalidad de las artes —el teatro, la danza, la música, la literatura, los trabajos artesanos, la pintura, la escultura o la arquitectura efímera— converge y se renueva cada cinco años en un sencillo aparato escénico callejero. De esta manera, los atributos populares de la *fiesta lustral* quedan dibujados como el auténtico patrimonio, conjugándose tres valores primordiales: la *imagen de la Virgen de las Nieves* (y lo que ha supuesto en la historia socio-económica y devocional de La Palma), la *ciudad* (en cuanto a espacio festivo) y la *gente* (actor, a la vez que partícipe y espectador). Se trata, en definitiva, de una interrelación entre lo material y lo intangible, entre lo popular y lo culto, entre lo humano y lo divino.



## 2. LAS «BAJADAS DE LA VIRGEN»

### 2.1. *El «Quinquenio» de La Palma*

El origen de la tradición de «bajar» a la Virgen de las Nieves desde su santuario (emplazado en las medianías de la isla) hasta Santa Cruz de La Palma (en el litoral) hay que situarlo en la creencia de que la efigie intercede ante Dios frente a las sucesivas calamidades que asolaban y afligían a la población, siendo el «castigo» por el pecado una idea recurrente que imbuía la mentalidad colectiva de la época. Acaso por capricho del destino, se dio la circunstancia de que en 1675 el obispo Bartolomé García Ximénez (1622-1690) realizaba una visita pastoral. Su estancia —debido al largo asedio de dos bajeles musulmanes que merodeaban sin tregua el puerto de Santa Cruz de La Palma y que ponían en serio peligro su propia integridad personal— se prolongó durante mucho más tiempo del previsto (entre noviembre de 1675 y marzo de 1676)<sup>1</sup>. La permanencia del mitrado coincidió con una estación invernal singularizada por una pertinaz sequía, motivo por el cual la efigie mariana (en medio del fervor popular) se condujo —como en anteriores ocasiones— a la capital insular, implorándose su concurso a fin de que llegasen las tan ansiadas lluvias. Bajo este aciago panorama, el obispo determinó que el descenso previsto para ese invierno de 1676 se celebrara en coincidencia con la octava de la Purificación de la Virgen en el Templo<sup>2</sup>. Tras contemplar *in situ* las muestras de fervor que la imagen suscitaba entre la población, García Ximénez dispuso que desde 1680 en adelante, el sagrado icono se «bajase» cada cinco años de manera regular a Santa Cruz de La Palma y se colocase entronizada para su veneración en la parroquia matriz, celebrándose en la ciudad la *fiesta* y *octava* de la Candelaria. En un inventario del santuario mariano de aquellas mismas fechas, la «santa ymagen de Nuestra Señora de las Nieves» aparece descrita como una «talla en piedra, de vestir con un niño Jesús en los brazos, colocada en el altar maior dentro de un nicho sobre un trono de madera todo dorado y estofado con diferentes esculturas de niños»<sup>3</sup>.

La celebración de los *quinquenios* (como entonces se denominaban) quedó fijada con el traslado o *bajada* de la Virgen de las Nieves hasta Santa Cruz

<sup>1</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel, MARTÍN PÉREZ, Francisco Javier, LORENZO TENA, Antonio. *¡Ah de la nave!: historia y cultura del curso berberisco en la isla de La Palma*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2014, pp. 110-112.

<sup>2</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan B. *Noticias para la historia de La Palma*. [Santa Cruz de La Palma]: Cabildo Insular de La Palma, 1975-2011, v. I, pp. 10-12. Véase, además: [REDACCIÓN]. «Sección local». *El Time: periódico literario, de instrucciones e intereses materiales* (Santa Cruz de La Palma, 30 de abril de 1865), p. [2].

<sup>3</sup> ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES DE SANTA CRUZ DE LA PALMA (APNSN): *Libro de visitas (inventario de imágenes de 1681)*, s. f.

de La Palma durante la noche o madrugada del día 1 al 2 de febrero. En la mañana de esta última jornada habría de celebrarse en la parroquia de El Salvador la onomástica de la Candelaria y, una semana más tarde, su octava. La elección de este horario auroral se relaciona, además, con la pureza de María y su simbología astral en tanto aurora o amanecer del sol, asimilado a su hijo Jesucristo. Una vez en la capital insular, la imagen pasaba a visitar también los dos conventos de clausura femeninos instituidos en su seno: el de Santa Catalina de Siena (dominicas) y el de Santa Águeda (franciscanas). Así, tras la estancia en El Salvador, la imagen era conducida a la casa de las monjas de Santo Domingo (muy próxima al templo principal) en cuyo oratorio se le dedicaba un novenario. Finalmente, en una procesión general, la Virgen de las Nieves era transferida al monasterio de Santa Águeda (en el otro lado del núcleo urbano), tras una estación procesional en el convento de los padres dominicos de San Miguel de las Victorias y otra en el masculino de la orden seráfica, instituido bajo la advocación de la *Inmaculada Concepción*. Normalmente, la venerada talla regresaba a su santuario desde el cenobio de las monjas franciscanas.

La estadía de la sacra efigie en la ciudad ocasionaba una serie de gastos habituales en misas, pláticas, incienso, codales, rama y flores, además de la cera labrada para los cirios del culto y oficios religiosos. El gasto de cera y flores en cada jornada de la celebración quinquenal se satisfacía mediante dotaciones perpetuas de diversas personas. El propio obispo Bartolomé García Ximénez impuso, en 1685, un tributo de seiscientos reales de principal<sup>4</sup>. Además, con idéntico propósito, otorgaron escrituras Juan Fierro Monteverde en 1680<sup>5</sup>, el sargento mayor Diego de Guisla y Castilla en 1691<sup>6</sup>, Nicolás Massieu Vandale y Ranst en 1702<sup>7</sup>, el maestro de campo Miguel de Abreu y

<sup>4</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «Notas». En: *Descripción verdadera de los solemnes Cultos y célebres funciones que la mui noble y leal Ciudad de Sta Cruz en la yslandia 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, Pilar Rey y Jesús Pérez Morera; [notas], Jesús Pérez Morera. [Santa Cruz de La Palma]: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, Escuela Municipal de Teatro, 1989, p. 73.

<sup>5</sup> IBIDEM, p. 73.

<sup>6</sup> IBIDEM, p. 73. En su testamento, otorgado en Las Nieves el 5 de agosto de 1706 y posterior codicilo de 24 de julio de 1718, Diego de Guisla y Castilla, hijo del capitán Diego de Guisla Vandeval, regidor y alguacil del Santo Oficio de la Inquisición, y de Beatriz Corona Castilla, mandó «a la Yglesia de Nuestra Señora de las Nieves cuatrocientos reales en frutos para ayuda de dorar el retablo que está asentado ya en madera»; asimismo, declaró «que soy mayordomo de la Iglesia Parroquial de las Nieves desde el año 1666 que fue en el que falleció el señor don Diego de Guisla Vandeval que lo era y espero continuarlo». Consúltense en: ARCHIVO GENERAL DE LA PALMA, PROTOCOLOS NOTARIALES (AGP, PN): *Escribanía de Antonio Vázquez*; protocolizado en Santa Cruz de La Palma el primero de agosto de 1718.

<sup>7</sup> IBIDEM, p. 73.

Rexe en 1694<sup>8</sup>, Pedro de Guisla Corona —en testamento otorgado en 1702<sup>9</sup>—, Antonio Pinto de Guisla —en carta de últimas voluntades datada en 1682<sup>10</sup>— y el licenciado Juan Pinto de Guisla en 1695<sup>11</sup>. En 1706, Francisca de los Santos Durán suscribió una dotación perpetua de ocho pláticas en la parroquia de El Salvador con una limosna de quince reales cada una<sup>12</sup>. La antedicha, además, dejó constancia en su testamento (firmado en 1710) de su preocupación por costear la fiesta, pues en una de sus cláusulas declaraba haber dotado la cera y flores para uno de los días en los que la Virgen permaneciera en el convento de Santa Catalina de Siena, poniendo veinticuatro velas en su trono<sup>13</sup>; asimismo, donó doscientos reales para la ermita de San Sebastián y otros doscientos para la de Santa Catalina Mártir con el propósito de trastejar y reforzar tejados y paredes<sup>14</sup>. En 1710, el oidor Pedro Massieu formalizó una dotación perpetua de tres sermones quinquenales, dos en los conventos de monjas y uno en la parroquia<sup>15</sup>, y, en 1735, el marqués de San Andrés, Gaspar del Hoyo Solórzano Alzola y Fonte, impuso un tributo de dos mil reales para encender doce hachas en los días en los que la Virgen estuviese en la parroquia. Estas aportaciones fueron sostenidas y perpetuadas a lo largo del tiempo por sucesivos devotos. La del obispo García Ximénez en 1745 era obligación del teniente coronel Juan Vélez y Guisa, como heredero del doctor Pedro de Guisla<sup>16</sup>, y en los quinquenios de 1760 y 1765 pasó a cargo de Juan de Guisla Pinto, regidor decano<sup>17</sup>. En 1745 mantenían algunas dotaciones vecinos procedentes de diversos puntos de La Palma. Sin duda, ello muestra el fervor que la efigie despertaba a nivel insular<sup>18</sup>. De igual forma, la devoción suscitada por la Virgen de las Nieves condujo a que el santuario se convirtiese en un lugar siempre pródigo en donaciones particulares. Como ejemplo, baste señalar las cuentas de la primera quincena del siglo XVIII, cuyo arqueo arroja un balance positivo de casi siete mil reales. Ello permitió abordar varias obras, como el arco de cantería del pórtico principal, un aguamanil (también pétreo) para la sacristía o la conclusión del trono festivo de plata<sup>19</sup>.

<sup>8</sup> IBIDEM, p. 73.

<sup>9</sup> IBIDEM, p. 73.

<sup>10</sup> IBIDEM, p. 73.

<sup>11</sup> IBIDEM, p. 73.

<sup>12</sup> IBIDEM, p. 74.

<sup>13</sup> IBIDEM, p. 77.

<sup>14</sup> AGP, PN: *Escribanía de Antonio Vázquez*; carta de testamento otorgada el 1 de junio de 1710 y protocolizada el 23 de septiembre del mismo año.

<sup>15</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «Notas». *Op. cit.*, p. 74.

<sup>16</sup> APNSN: *Libro de cuentas de fábrica*, año 1745, f. 168v.

<sup>17</sup> APNSN: *Libro de cuentas de fábrica*, años 1760 y 1765, f. 191r-v.

<sup>18</sup> Entre estas personas, puede enumerarse a: Policarpo Francisco, Ana Francisca Guerra (Puntallana), Esteban Pérez, Cosme Damián y Josephe Chocolate (los tres de Breña Baja), Juan García y Diego Vento (ambos de Mazo), Petronila de Salazar y Andrés Rodríguez Corral (de «La Banda» o valle de Aridane).

<sup>19</sup> En 1717, el cargo anual ascendía a 16.166 reales, mientras que el descargo a 9.501; consúltese: APNSN: *Libro de cuentas de fábrica*, año 1712, f. 124r.

En todas sus dimensiones, el traslado quinquenal de la Virgen de las Nieves era una manifestación «barroca», una celebración gestada desde la colectividad con vocación de transcendencia y articulada en torno a un acto solemne —en este caso, de carácter religioso— como es una procesión general, y arropada por elementos votivos, espectaculares y artísticos que estimulaban las emociones y los sentimientos y elevaban la espiritualidad. De esta manera, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, las bajadas nivarienses (a semejanza de la fiesta barroca por excelencia del *Corpus Christi*) se configuraron bajo un *tempo* lento y sostenido<sup>20</sup>. Un número de gran arraigo como el Diálogo entre el Castillo y la Nave se encontraba extraordinariamente contextualizado en la época, pues no hay que olvidar el incesante acoso berberisco que sufrían las costas de La Palma. Por su parte, el Carro Alegórico y Triunfal poseía —aunque sin llegar a serlo— reminiscencias de los autos sacramentales.

La edición de la Bajada de la Virgen de 1765, cuyo desarrollo se describe de modo minucioso en un manuscrito, es buen testimonio de esa celebración barroca<sup>21</sup>. En esta crónica se relata cómo en la noche del 1 al 2 de febrero la Virgen descendió de su santuario; a su paso por el barranco de Las Nieves desde la ermita de la Encarnación, la fuerza del castillo principal de Santa Catalina tiró salvas, correspondidas por los navíos surtos en el puerto —el primero de ellos, *La paloma isleña*, embarcación emblemática en el tráfico con las Indias Occidentales, bien pertrechada de artillería— y continuadas por el denominado *Barco de la Virgen* (un navío efímero fabricado en medio del mencionado cauce hídrico)<sup>22</sup>. Tras dieciocho jornadas de permanencia en la parroquial de El Salvador, el 19 de febrero, la venerada imagen se dirigió al convento de monjas catalinas. Más tarde, el 4 de marzo tuvo lugar la procesión general entre los conventos de las religiosas catalinas y claras; en este último, la venerada efigie permaneció otros diecisiete días. Por último, el 22 de marzo, la Virgen de las Nieves regresó a su santuario. Cinco años después, el tránsito quinquenal discurrió de manera similar: el 25 de abril de 1770, la procesión general de la Virgen —«la mayor que se ha hecho en adornos en esta ciudad»— salió de la iglesia de las madres dominicas (donde había estado nueve días) para pasar seguidamente a la de las claras, en la que permaneció durante once jornadas<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> 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, pp. 73-115, ver especialmente pp. 83-115.

<sup>21</sup> Conservado en el Archivo de la familia Poggio (Santa Cruz de La Palma). La referencia bibliográfica completa, en la nota a pie de página número 4 del presente trabajo.

<sup>22</sup> *Descripción verdadera... Op. cit.*, p. 22.

<sup>23</sup> Estando en este último templo, el beneficio, cabildo y comunidades regulares se dirigieron en rogativa hasta el mismo por la falta de lluvias. Consúltese: PÉREZ GARCÍA,



Procesiones de la Virgen de las Nieves en distintas épocas: 1. *Consolatrix afflictorum* (óleo sobre tabla de finales del siglo XVII). Museo-Camarín de Las Nieves; 2. Procesión general del 20 de mayo de 1920 a su paso por la calle Real; obsérvense el grupo de niñas-ángeles que arrojan pétalos blancos al paso de la imagen; 3. Procesión general en la calle Virgen de la Luz hacia 1955, acompañada del pendón real; 4. Procesión general del sector norte en 2015, calle San José.

Sin duda, esta alineación llevó a fray Joaquín Herrera de la Bárcena (1706-1783), obispo de Canarias, a consignar unas pautas en 1782. En una *pandec-ta* ('cuerpo de normas') de observancia en la feligresía local, dispuso que, cumplidos los días de estancia en El Salvador, la patrona insular saldría para el monasterio de religiosas de Santa Catalina «tocándose aquel día a la una a procesión como en la Octava de Corpus y lo mismo se hará el día de la procesión general». Asimismo: «en todo tiempo que estubiere la Señora en los dos monasterios se tocará a salve como quando estaua en la Parroquia»<sup>24</sup>.

Poco a poco, la celebración mariana se adaptó a los tiempos, enriqueciéndose de diversos elementos festivos tomados del *Corpus Christi* así como de otras efemérides reales o de recibimientos de autoridades civiles o eclesiásticas. En 1815, se documenta ya un amplio catálogo de actos a modo de antesala o «preparativos» de la llegada de la sagrada imagen. Aún con cierto desorden, entre otros, figuraron la conducción de la cifra de María hasta el Castillo de la Virgen, el traslado del trono de plata, la danza de gigantes, algunos desfiles y comitivas callejeras e, incluso, cantos y bailes del país a base de folías y tajarastes<sup>25</sup>. El texto trasluce el bullir de toda una sociedad ante la expectativa de una inminente «bajada»; una celebración por la que había esperado cinco largos años y a cuyo esplendor contribuía con su trabajo y exuberante ingenio. A pesar de que en esta referida edición de 1815 no se registren números muy llamativos por la versión mutilada que nos ha llegado, en cambio destaca el arte ornamental (*v. gr.*, telas de seda y damasco colgados de ventanas y balcones), ramaje y flores que inundaron las calles. La atención del documento por estos elementos decorativos ilustra el pensamiento positivo que impregna la crónica, en especial sobre la procesión general que culminaba en el monasterio de las monjas claras, cuya iglesia «parecía el paraíso»<sup>26</sup>. Todo tenía cabida en ese ambiente de euforia que concebía la fiesta como un deleite para los sentidos con una amplia variedad de adornos florales y diseños alegóricos, faroles, luminarias, música, fuegos de artificio e, incluso, títeres y sombras chinescas<sup>27</sup>.

Sin embargo, este ceremonial tuvo un punto de inflexión a partir de la edición de la Bajada de la Virgen de 1840. El cierre forzoso de los cuatro

---

Jaime, GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. «Noticias curiosas escritas de puño y letra del notario ecco. (eclesiástico) D<sup>n</sup> 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), pp. 13-14.

<sup>24</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «Notas». *Op. cit.*, p. 74.

<sup>25</sup> *Descripción de todo lo que pasó en la Bajada de Nieves en La Palma: año de 1815*. [Edición], Jaime Pérez García. [La Laguna]: Julio Castro, Editor, 1997. El manuscrito original se localiza en el Archivo General de La Palma, Fondo Jaime Pérez García, cronista oficial de Santa Cruz de La Palma.

<sup>26</sup> *IBIDEM*, p. 45.

<sup>27</sup> *IBIDEM*, p. 46.

recintos conventuales de Santa Cruz de La Palma conllevó una ruptura con la antigua celebración «barroca». Los monasterios de monjas catalinas y claras habían sido suprimidos mediante las leyes desamortizadoras de 1837, por lo que habrían de abandonar su condición de estancias de la peregrinación mariana. En ese sentido, ¿cabría que Nuestra Señora de las Nieves visitase y se hospedase en unos monasterios deshabitados? Aunque nada se conoce sobre la Bajada de la Virgen de 1840, lo cierto es que, cinco años después, los fastos cambiaron por completo. Un bando de 27 de febrero de 1845, dictado por el alcalde José Abreu Luján, señaló que el icono mariano solo visitaría la parroquia de El Salvador. Así, tras la procesión general (fijada para la tarde del domingo 2 de marzo), la venerada imagen permanecería en el citado templo hasta el día 5 de dicho mes, en que retornaría a su santuario<sup>28</sup>. De ello se infiere que, todavía en 1840, el ritual de la Bajada de la Virgen se ajustaba a las pautas antiguas y que debió ser en 1845 cuando dejó de pernoctar en los conventos femeninos de clausura.

Lo cierto es que de la edición de 1845 existen noticias del traslado del trono, de la representación del Carro Alegórico y Triunfal, del Diálogo entre el Castillo y la Nave (así como de otros «diálogos» interpretados en distintas jornadas y trufados de alusiones bíblicas), de la Loa de Recibimiento (interpretada por un Ángel Pastoril y un Genio) y de un postrero «diálogo marinero» en el llano de La Cruz<sup>29</sup>. Entre los literatos consignados sobresale José M. Lorenzo Ferrer (1819-?), autor de los cinco libretos de los referidos «diálogos marineros»<sup>30</sup>.

Muy pronto, estos cambios introducidos en 1845, relativos al derrotero urbano de Nuestra Señora de las Nieves, se extendieron al calendario religioso-festivo, alterándose las fechas fundacionales. Así, en 1849, el alcalde corregidor de Santa Cruz de La Palma promovió un expediente ante el gobier-

<sup>28</sup> ARCHIVO MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE LA PALMA (AMSCP): *Bando de 27 de febrero de 1845*, exp. 1843/50/613. Es posible que la jornada fijada para el retorno (5 de marzo) guardase alguna connotación simbólica con la onomástica niviense del 5 de agosto. Agradecemos esta pieza documental a Víctor J. Hernández Correa.

<sup>29</sup> *Festejos públicos que tuvieron lugar en la ciudad de La Palma, con motivo de la Bajada de Nuestra Señora de las Nieves verificada en 1º de febrero de 1845*. [Santa Cruz de La Palma]: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, Escuela Municipal de Teatro; [La Laguna]: Julio Castro, 2005. El manuscrito de localiza en El Museo Canario (Las Palmas de Gran Canaria).

<sup>30</sup> FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. «Bajada de la Virgen de 1845: en la huella de una tradición». En: *Festejos públicos que tuvieron lugar en la ciudad de La Palma, con motivo de la Bajada de Nuestra Señora de las Nieves verificada en 1º de febrero de 1845*. [Santa Cruz de La Palma]: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, Escuela Municipal de Teatro; [La Laguna]: Julio Castro, 2005, p. 91.

no eclesiástico del Obispado de Tenerife en sede vacante, solicitando la modificación de la fecha de la Bajada de la Virgen. Se proponía otra data más tardía y un horario vespertino distinto a la secular noche-madrugada del 1 de febrero. Acompañaba la petición municipal un informe médico que desaconsejaba la fecha originaria en razón a cuestiones de salud, agravadas por las lluvias de invierno. Poco después, el doctor Domingo Morales y Guedes, canónigo de la Santa Iglesia Catedral de la Diócesis de Tenerife, con la anuencia de los párrocos de Santa Cruz de La Palma, dictó una provisión firmada en La Laguna (11 de diciembre de 1849), estableciendo que la «bajada» se retrasase al sábado antes del segundo domingo después de Pascua de Resurrección. En esa jornada por la tarde se operaría el traslado de la venerada imagen desde su santuario hasta la emita de La Encarnación (extramuros de la ciudad) y, de aquí, durante la mañana siguiente («segundo domingo tras la Pascua Florida») se conduciría a la parroquial de El Salvador, donde permanecería el tiempo que los párrocos estimasen oportuno, dejando, asimismo a su albedrío la manera en la que la Virgen de las Nieves habría de regresar a su templo<sup>31</sup>. Este breve «descanso» de una tarde-noche puede interpretarse como una reminiscencia de las estadias en los conventos femeninos y como un mantenimiento de la añeja ceremonia de recepción de la imagen por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas desarrollada en el entorno de la Cruz del Tercero (en la referida edición de 1765 consta que el sacerdote y diáconos portadores del sillón de viaje aprovecharon para mudar sus «vestiduras de damasco» por otras de «tela»<sup>32</sup>).

Este fue el proceso a través del cual entre 1845 y 1850 la Bajada de la Virgen se transmutó desde una concepción barroca hasta dotarse de unos aires «renovados» o —si se quiere— adaptados a los tiempos. Al unísono, durante la segunda mitad del siglo XIX se incorporaron algunos de los números más significativos que configuran la programación festiva actual. Una Pandorga ya aparece documentada en 1830 en la visita del obispo Luis Folgueras Sión y una Danza de Enanos, en 1833 en el programa para la proclamación de Isabel II. Además, parece lógico colegir que, desde 1850, durante la noche que la Virgen de las Nieves pernoctaba en la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación, se quemaran fuegos artificiales.

Lo cierto es que en la descripción más antigua conocida de la segunda mitad del ochocientos (1860) se registra un minucioso protocolo de recibimiento con las representaciones de varios de los actos más señalados<sup>33</sup>. Se trata de una crónica manuscrita redactada por José María Fernández Díaz (1806-1877)

<sup>31</sup> EL MUSEO CANARIO (LAS PALMAS DE GRAN CANARIA), COLECCIÓN ANTONINO PESTANA (EMC, AP): doc. n. 04583.

<sup>32</sup> *Descripción verdadera...* *Op. cit.*, p. 22.



en la que aparecen una danza adulta («comparsa de españoles y moros» que podría contextualizarse en la guerra sostenida en Mauritania), un Desfile de la Pandorga y un baile de dos parejas de gigantes, previamente restaurados por el artista Aurelio Carmona López (1826-1901); Fernández Díaz pone especial énfasis en la coreografía de veinticuatro «enanos» y la consiguiente admiración que causó la «danza metamorfosea»; finalmente, recoge la escenificación del Carro Alegórico y Triunfal. El sábado 21 de abril (tal como disponía el mandato episcopal de 1849), comenzó el traslado de la imagen desde su santuario hasta la parroquia de El Salvador con el acompañamiento de una banda de músicos aficionados. A las cinco de la tarde, un saludo de veintiún cañonazos avisó de la proximidad de la Virgen de las Nieves a la ermita de la Encarnación, donde pernoctó; al día siguiente realizó su entrada solemne en la ciudad con la custodia del clero y de la corporación municipal.

A partir de esta edición de 1860, el conocimiento sobre la fiesta se torna más luminoso. En especial con la apertura, en 1863, del primer establecimiento tipográfico profesional de la isla, que permitió la difusión de los programas de actos y festejos a través de la prensa con periodicidad variable. Lo cierto es que los fastos marianos palmeros prosiguieron en la misma tónica a lo largo de toda la centuria decimonónica. La fiesta se enriqueció, pulió matices y renovó el protocolo recibidor de forma magistral. En 1880, por ejemplo, se incorporaron las danzas infantiles de manera autónoma y en versión coreada. Cinco años después se «inventó» la Danza de Acróbatas como una derivación de los espectáculos circenses que entonces visitaban Santa Cruz de La Palma. También en 1880 se reintegraron las «retretas» o cabalgatas, que comienzan a aparecer en el programa con cierta continuidad<sup>34</sup>. 1895 supuso la incorporación de la Batalla de Flores, una comitiva entonces de moda y que, integrada en la Bajada de la Virgen, adquirió desde 1900 semblante alegórico<sup>35</sup>. Entrado el siglo XX, la

<sup>33</sup> PÉREZ GARCÍA, Jaime. «La Bajada de la Virgen de 1860, de José María Fernández Díaz». *Revista de estudios generales de la isla de La Palma*, n. 0 (2004), pp. 397-419. El autor del manuscrito alterna la descripción de los actos con sutiles críticas al Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma y sus dirigentes.

<sup>34</sup> La Bajada de la Virgen de 1880 incluyó, entre otros actos: Desfile de la Pandorga, Danza de Enanos y Enanas, Carro Alegórico y Triunfal, recibimiento de la Virgen en la plaza de La Encarnación con un gran arco triunfal armado de follaje y doce parejas de niños ataviados con ropajes de seda en una contribución de la villa de El Paso, Diálogo entre el Castillo y la Nave y Loa de Recibimiento. Véase: ANÓNIMO. «Bajada de la Virgen: año 1880». *Revista de estudios generales de la isla de La Palma*, n. 1 (2005), pp. 25-32.

<sup>35</sup> Los festejos lustrales incluyeron, además: Danza Gigantes y Mascarón, Danza Coreada Infantil (de las «Mariposas», compuesta de treinta niñas y cuatro niños), Danza de Enanos y Enanas, Carro Alegórico y Triunfal, Diálogo entre el Castillo y la Nave y Loa de Recibimiento. Consúltese: PÉREZ GARCÍA, Jaime, GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. «Año de 1895: noticias referentes a la Bajada de Nuestra Señora de las Nieves en el presente lustro». *Revista de estudios generales de la isla de La Palma*, n. 1 (2005), pp. 33-41.

convocatoria lustral también ha acaparado otras manifestaciones propias de su tiempo: la introducción, en 1905, de las fiestas literarias (denominadas en la actualidad *Fiesta de Arte*), la singular y extraordinaria creación, en 1945, del Festival del Siglo XVIII (tan propio de ese gusto recargado palmero así como de la estética barroquizante de la fiesta) y la recepción del festival y músicas folclóricas, en cuyas tonadas se ha invocado siempre a Nuestra Señora de las Nieves.

Asimismo, el siglo XX ha añadido dos traslados de fechas, curiosamente, ambos dirigidos a cuadrar el mejor calendario para los palmeros residentes fuera de la isla<sup>36</sup>. En 1920 se operó un primer cambio a junio que, sin embargo, se suspendió en 1925 cuando la Bajada de la Virgen volvió al mes de abril. Finalmente, en 1930, las fechas festivas se determinaron entre junio (bajada) y el 5 de agosto, festividad de las Nieves o de Santa María la Mayor (regreso al santuario)<sup>37</sup>. En este mismo plano, a partir de 1975, con la aspiración de convergir con el período vacacional, el programa de recibimiento y traslado hasta Santa Cruz de La Palma se movió al mes de julio; la fecha de retorno permaneció inalterable en la onomástica nivariense.

MODIFICACIONES CRONOLÓGICAS DE LAS FECHAS DE LA BAJADA DE LA VIRGEN	
Período	Fechas
1680-1845	Febrero
1850-1925	Abril (Pascua Florida). Dadas las variaciones del calendario lunar y la amplitud de la Bajada de la Virgen, el marco celebrativo podía extenderse desde finales de marzo hasta mayo-junio. Como excepción y como antesala a las nuevas directrices tomadas en 1930, la Bajada de la Virgen de 1920 se inició en el mes de junio
1930-1970	Junio
1975-actualidad	Julio

FUENTE: Bibliografía general de la Bajada de la Virgen. Elaboración propia.

Desde aquel traslado inicial de 1680 y hasta 2015, la Bajada de la Virgen se ha celebrado sin interrupción. La única excepción ha sido la del año 2020, en que se decidió su aplazamiento (o suspensión) a causa de la pandemia mundial de la covid. Como se comprueba, en este amplio arco temporal las fechas han variado y el ritual que acompaña el descenso también ha ex-

<sup>36</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «Notas». *Op. cit.*, p. 68.

<sup>37</sup> En el programa oficial de las fiestas de 1945 aparece mencionada la *Gran Semana* para referirse al periodo en el que tenían lugar los principales actos; a partir de 1960 la distinción entre «Semana Chica» y «Semana Grande» se ha consolidado hasta la actualidad.

perimentado una evolución. No obstante, siempre se ha mantenido un esquema estructural con ciertos elementos invariables y definitorios de la fiesta.

## 2.2. Las «bajadas extraordinarias»

La fijación de la Bajada de la Virgen con periodicidad lustral a partir de 1680 no fue más que la institucionalización de las cualidades prodigiosas atribuidas a la patrona insular como intercesora ante todo tipo de vicisitudes asoladoras: volcanes, sequías, incendios, enfermedades, plagas o, incluso, ataques piráticos. Al menos desde hacía cerca de cincuenta años, la Virgen de las Nieves había sido trasladada procesionalmente a la ciudad implorándose su mediación ante hechos de evidente dramatismo<sup>38</sup>. Con posterioridad a su fundación se han sucedido también otros traslados «irregulares». Registremos ahora estas bajadas *extraordinarias*, término empleado para distinguirlas de las bajadas *quinquenales*, cuya periodicidad se había establecido desde 1676.

Las primeras bajadas se documentan en el período comprendido entre 1630 y 1632, trienio en el que la isla padeció una acusada seca<sup>39</sup>. El traslado inaugural se determinó el 28 de marzo de 1630 con una estancia de nueve días en la capital palmera. Dado que la situación se prolongaba en el tiempo y ante la desesperación general, se produjo una nueva bajada el 3 de abril de 1631 y una tercera el 3 de marzo de 1632, tratándose de las primeras de las que se tiene noti-

<sup>38</sup> Conviene subrayar que el siglo XVII fue una época muy complicada desde un punto de vista medioambiental. Un repentino enfriamiento del planeta que alteró el clima derivó en numerosas sequías, plagas, hambrunas, y éstas, poco después, en guerras, invasiones y enfrentamientos de toda índole. Se calcula que un tercio de la población mundial murió durante ese período. Ante aquella dramática situación, las mentalidades giraron en torno a la *pecatogenia* o ‘atribución de todos los males a los pecados humanos’. Consúltense: PARKER, Geoffrey. *El siglo maldito: clima, guerra y catástrofe en el siglo XVII*. Barcelona: Planeta, 2013, pp. 51 y 858.

<sup>39</sup> La Virgen del Pino, en Gran Canaria, poseía un protocolo para las crisis. Normalmente, ante estragos considerables, se recurría a alguna de las advocaciones veneradas en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Sin embargo, cuando las calamidades eran de grandes dimensiones, comenzó a solicitarse el traslado de la imagen mariana desde su santuario, en Teror, hasta la capital grancanaria. La Virgen del Pino realizó una inaugural bajada en marzo de 1607 en medio de una intensa sequía. En ese mismo año, a causa de una situación similar, en Tenerife también se procedió a conducir a la Virgen de Candelaria hasta La Laguna. No obstante, la visita inaugural de esta última imagen a la antigua capital tinerfeña había acaecido, ante el temor de un saqueo pirático, entre aproximadamente septiembre de 1554 y enero de 1555. Véanse: ÁLAMO, Néstor. «Sobre la primera presencia de la Santísima Virgen de Candelaria en La Laguna: 1554-1555». *Revista de historia [canaria]*, ns. 101-104 (1953), pp. 162-171; QUINTANA, Ignacio, CAZORLA, Santiago. *La Virgen del Pino en la historia de Gran Canaria*. [Las Palmas de Gran Canaria: Litografía Saavedra], 1971, pp. 225-226.

cia<sup>40</sup>. En estos y en otros casos, el cese de la calamidad que afligía a la población fue considerado milagroso y, por proximidad temporal, indefectiblemente atribuido a la intervención mariana. El traslado de la sagrada imagen desde su templo a la ciudad en rogativa era un hecho que se asumía como algo inexorable.

La siguiente traída se relaciona con la erupción volcánica de 1646. No en vano, durante los siglos XVII y XVIII estos fenómenos geológicos generaron pánico e incertidumbre entre la población, necesitada de consuelo espiritual, por lo que implorar el auxilio de la venerada efigie se convirtió en un procedimiento recurrente, acompañado de su traslado en rogativa. La erupción del volcán Martín de Tegalate tuvo lugar en Mazo el 2 de octubre de 1646. La Virgen de las Nieves se condujo a la ciudad el 22 de octubre, donde permaneció hasta el 9 de enero siguiente. Las palabras del regidor Diego de Guisla Vandeval, en sesión del cabildo del 1 de febrero de 1647, son bien elocuentes: «[haciéndose] sacrificios, plegarias y procesiones parece que en el día que sesó el fuego fue la fiesta de su espetacion y este día amanesieron las cumbres de toda esta ysla llenas de niebe»<sup>41</sup>. Por su parte, el diario de notas del capitán Andrés de Valcárcel y Lugo (1607-1683), titulado *Cosas notables*, refleja la erupción y la conducción de la imagen a Santa Cruz de La Palma:

Hubo muchos temblores de tierra en todos estos días y los edificios parecía venían al suelo, con que todos estábamos temerosos y nos recogimos algunas noches en los bajos de las casas y algunos estando en los patios; y una noche fueron tantos y tan grandes, que todos los habitantes de esta isla se fueron a las Iglesias, y a media noche se hizo una solemne procesión con Nuestra Señora de las Nieves, que estaba en la Parroquial de esta ciudad, y se trajo a ella en esta ocasión para que nos favoreciese en ella, y todos iban en ella con la mayor devoción que se puede ponderar y algunos llorando y todos temiendo el castigo de Dios. Y el no haberse caído los edificios y sucedido con estos lamentables sucesos, lo atribuimos a la intercesión de tan buena medianera como la Virgen de las Nieves.

La erupción cesó el 18 de diciembre de 1646 ante el regocijo general ya que, si el volcán era concebido como un castigo divino, se consideraba crucial el papel de la Virgen como intercesora a la hora de aplacar la ira de Dios<sup>42</sup>.

También fue un traslado extraordinario e insólito en todas sus vertientes el de 1649, cuando los frailes dominicos establecidos en Santa Cruz de La

<sup>40</sup> 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]: Caja General de Ahorros de Canarias, 2010, p. 90.

<sup>41</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «Notas». *Op. cit.*, p. 87.

<sup>42</sup> IBIDEM, p. 87.

Palma pretendieron «ocupar» la ermita de Las Nieves para fundar en ella un convento. El ascenso devocional que disfrutaba por entonces la imagen mariana (convertida a mediados del siglo XVII en el principal reclamo religioso de la isla) y sin duda las previsibles rentas motivaron a la orden de predicadores a este sibilino intento de «invasión». Recuérdese, por ejemplo, que los religiosos de Santo Domingo regentaban desde el siglo XVI el santuario de la Virgen de Candelaria en Tenerife. No obstante, el violento hecho de irrumpir en el templo provocó una ruidosa reacción de indignación popular. En la confusión, la muchedumbre, encabezada por el capitán Diego de Guisla, Antonio Pinto y Marcos Urtusástegui, rompió las puertas del templo atrancadas por los frailes. En el tumulto, el capitán Diego de Guisla se subió al altar y arrancó la imagen de la Virgen, que sacó al exterior a través de la sacristía, arrojándola por una de las ventanas y llevándola hasta la casa de Margarita de Guisla; de aquí, el clero secular, el 24 de noviembre de 1649, la bajó en procesión a la ciudad<sup>43</sup>. Sin duda, un traslado alejado de lo habitual, casi extravagante, pero no por ello ajeno.

A la par que los volcanes, las periódicas sequías —y, en ocasiones, las consiguientes plagas de langosta— fueron otro de los escenarios que sacudieron la frágil economía local. Así, en 1657, debido a una tenaz sequedad se trajo nuevamente la Virgen de las Nieves a la ciudad. Según recoge la sesión del Concejo de 12 de febrero de 1657, hacía «dos meses que no a caydo Rosio alguno y según la noticia que se tiene en toda la ysla están los senbrados muy atrasados y nesositados de agua y todas las demas plantas y ganados»<sup>44</sup>. De igual modo, el 16 de octubre de 1659 una plaga de langosta y cigarrón alcanzó la isla, lo que junto a una sequía determinó un nuevo traslado del sagrado icono. Asimismo, en 1659 se llevaron a la ciudad las imágenes de Nuestra Señora de la Piedad, del apóstol San Andrés y de San Juan de Puntallana<sup>45</sup>. Finalmente, en 1669, ante la falta de lluvia, el senado palmés decidió una nueva bajada en sesión del Cabildo de 18 de marzo de ese año<sup>46</sup>.

Siete años más tarde se produjo el traslado que daría pie a la fundación de las fiestas quinquenales cuyos pormenores se analizaron en el epígrafe anterior. Lo cierto es que en 1676 la Virgen de las Nieves se codujo a la ciudad debido a un invierno seco. Y tan solo dos años después, se procedería a otro traslado, ahora motivado por un volcán. El 17 de noviembre de 1677 se

<sup>43</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan B. *Op. cit.*, v. I, pp. 192-196.

<sup>44</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan B. *Op. cit.*, v. I, p. 67; PÉREZ MORERA, Jesús. «Notas». *Op. cit.*, p. 67.

<sup>45</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan B. *Op. cit.*, v. I, p. 67; PÉREZ MORERA, Jesús. «Notas». *Op. cit.*, p. 67.

<sup>46</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan B. *Op. cit.*, v. I, p. 67; PÉREZ MORERA, Jesús. «Notas». *Op. cit.*, p. 67.

produjo la erupción del conocido como *volcán de Fuencaliente*, que sepultaría la Fuente Santa y que prolongó su actividad hasta el 21 de enero de 1678. Ello motivó que en este último año se llevase la Virgen de las Nieves a la ciudad, primera vez que se hacía tras la institucionalización de las bajadas lustrales por el obispo García Ximénez en 1676, y dos años antes de la primera edición en 1680. Una vez en la capital palmera, la sagrada imagen se alojó en el convento de religiosas claras<sup>47</sup>.

Un traslado poco conocido fue el operado en 1703, consignado en el libro de milagros compilado por fray Diego Henríquez en 1714. El texto (en el que se recogen otros prodigios atribuidos de las vírgenes de Candelaria de Tenerife y del Pino de Gran Canaria) asienta que ante una calamitosa sequía en 1703, se auspició la bajada de la imagen a Santa Cruz de La Palma, donde permaneció algunas jornadas, hospedada tanto en la parroquia de El Salvador como en el convento de Santa Catalina de Sena. En su manuscrito, el piadoso escritor reúne hasta dieciséis narraciones milagrosas relacionadas con la efigie palmera (enfermedades, erupciones volcánicas, sequías o amenazas piráticas); la décimo cuarta relata este traslado y las tan ansiadas lluvias que llegaron con la peregrinación<sup>48</sup>.

Entrado el siglo XVIII (9 de octubre de 1712), en Cumbre Vieja, alumbró el volcán de El Charco, que se prolongaría hasta el 3 de diciembre siguiente. Su actividad ha sido una de las menos documentadas, pues solo se consigna en un manuscrito de Juan Agustín de Sotomayor (1673-1735). En aquella ocasión, la Virgen de las Nieves fue nuevamente transferida a Santa Cruz de La Palma y su intervención prodigiosa también fue glosada por fray Diego Henríquez<sup>49</sup>:

[la ciudad] recurrió apresurada a su valerosa protectora para que, con el poder e irrefragable virtud de sus nieves, matara segunda vez tanto incendio y les librara de tan cruel enemigo. Traxeron a la santa imagen a la ciudad con la devoción y fervor acostumbrado, claro es que en esta ocasión fue mayor, quando mayor el conflicto y más a la vista del peligro. Hiziéronle solemnísimas rogativas, *celebráronle* generales procesiones, ofreciéronle repetidos clamores, consagráronle aventajados cultos, manifestáronle sus cordiales y crecidas ancias, pusieronle como asylo tan valiente a

<sup>47</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan B. *Op. cit.*, v. I, pp. 67 y 201.

<sup>48</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «De la Nieve de María: los milagros de la Virgen según fray Diego Henríquez (1714)». 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 1.º de febrero de 1845*. Edición de Pilar Rey y Antonio Abdo; prólogo de Pilar Rey y Antonio Abdo; textos de Manuel Lobo Cabrera, Maximiano Trapero, Rafael Fernández Hernández, Jesús Pérez Morera y Jesús Manuel Lorenzo Arrocha. [Santa Cruz de La Palma]: [Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen], 2005, pp. 111-112.

<sup>49</sup> IBIDEM, pp. 113-115.

la vista del adversario y no tardó la poderosa reyna en mostrar su imperio sobre todo lo criado. Obedeció el fuego a esta superior virtud, abatieron su soberbia las empinadas y arrogantes llamas, templese el viento, expelióse de los corazones el susto, y aumentó en todos la fe de su benigno amparo, con que creció en ellos la obligación a más subidos cultos, más continuas veneraciones y más exacto conocimiento de su deuda.

Estabilizadas las pésimas condiciones generales (climatológicas, geológicas y sociales) abatidas sobre el planeta durante el Seiscientos, los siglos XVIII y XIX aportan diferentes matices y novedosas aplicaciones. No obstante, antes de proseguir, dejamos noticia de la carta de testamento otorgada por las hermanas Jerónima, Margarita, Florentina y Francisca Vélez y Guisla (25 de junio de 1732), en la que se estipulaba el enrame en una de las jornadas (bien en la parroquia matriz, bien en otro lugar), «en la primera ocasión que se traxere por necesidad a esta Ciudad la milagrosa imagen de Nuestra Señora de las Nieves»<sup>50</sup>. Ello pone de relieve esa mentalidad en torno a la Virgen de las Nieves como «protectora perpetua», a la que las hermanas Vélez encomiendan sus últimas voluntades disponiendo su exorno ya fuera en una bajada ordinaria ya en una extraordinaria. En cuanto a las nuevas facultades de la patrona palmera, se observa su intercesión ante graves situaciones sanitarias. En este sentido, conviene recordar que el 21 de diciembre de 1767 comenzó a advertirse la incidencia de una «epidemia catarral» en la isla. La misma se prolongó hasta el 16 de marzo de 1768 y como consecuencia fallecieron cerca de quinientas personas en La Palma<sup>51</sup>. Para «el alivio y consuelo» de la angustiada población, «nuestra Madre y Señora de las Nieves Patrona de esta Ysla» se condujo el 2 de enero de 1768 a la ciudad «en procesión a esta Yglesia Parroquial»<sup>52</sup>. El vicario, postrado en cama a causa del contagio de la citada enfermedad, de la que falleció después, dispuso que el traslado se ejecutase el 2 de enero: «dicho día dos de Enero a las seis de la mañana salió la Procesion con la milagrosísima Ymagen de nuestra Señora de su Parroquia del Pago de las Nieves y llegó a la ciudad entre ocho y nueve y fue recibida con aquel aparato y Magestad que se acostumbra con esta Santa Reliquia, la que fue colocada en esta Parroquia en su trono de plata baxo un rico Docel de terciopelo carmesí guarnecido en oro y en este templo se hizieron continuas rogativas»<sup>53</sup>. En aquella bajada extraordinaria, la Virgen visitó los conventos fe-

<sup>50</sup> AGP, PN: *Escribanía de Antonio Vázquez*; protocolizado el [...] de diciembre de 1741. La cláusula testamentaria consigna: «Mandamos que en la primera ocasión que se traxere por necesidad a esta Ciudad la milagrosa imagen de Nuestra Señora de las Nieves, se enrame por nuestros herederos un día en la Parroquial de esta Ciudad; o en otra parte en donde quisieren, gastando en dicho día lo que se a acostumbrado hasta aquí, que es como lo hemos hecho en sus ocasiones que se han ofrecido, entendiéndose esta manda por una vez y no mas».

<sup>51</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Op. cit.*, v. I, p. 10.

<sup>52</sup> PÉREZ PÉREZ MORERA, Jesús. «Notas». *Op. cit.*, p. 85.

<sup>53</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «Notas». *Op. cit.*, p. 85.

meninos de Santa Catalina de Sena y Santa Águeda a petición de la priora del primero y de la abadesa del segundo. El 7 de marzo la Virgen retornó en procesión a su santuario ante el regocijo general por el cese de la enfermedad.

En 1770 se vivió una situación peculiar que aunque no pueda considerarse una «bajada», ni mucho menos, «extraordinaria», hizo reentrar a la Virgen en la ciudad. El 27 de abril de 1770, al tiempo que se emprendía el retorno de la sagrada imagen a su templo de las medianías, se declaró un pavoroso incendio en Santa Cruz de La Palma que calcinó catorce casas del casco urbano. Ello propició que se retrotrayese la efigie mariana desde la cueva de la Virgen (donde se encontraba cuando llegó la noticia) hasta las inmediaciones de la plaza principal, al tiempo que el fuego se iba extinguendo. La relación pormenorizada de este siniestro se encuentra recogida en un manuscrito, obra del notario eclesiástico José Antonio Mamparle (1711-1793), quien, asimismo, relató el itinerario de la imagen: «Estando la Santísima Virgen a medio barranco, a la parte de debajo de la cueva que llaman de la Virgen, se vio una nube de jumo que salía de la Ciudad, por lo que todo el pueblo que iba en la procesión empezó a clamar que aquello era fuego y que la ciudad se ardía, con lo que se alborotaron todos y paró allí la procesión»<sup>54</sup>. La Virgen permaneció en la parroquia de El Salvador durante once días, regresando a su templo el 7 de mayo al amanecer.

El 5 de junio de 1851 se desató en Gran Canaria una devastadora epidemia de cólera morbo que, en poco tiempo, causó centenares de víctimas mortales, con una incidencia extendida a toda la isla y con la consiguiente merma poblacional<sup>55</sup>. Las noticias llegadas del exterior causaron una ola de pánico generalizado en las demás islas. No en vano, en una población de cincuenta y nueve mil habitantes se produjeron cinco mil quinientos decesos, casi un 10% de la población grancanaria. Ante esta inquietante situación, en La Palma, el 25 de julio de 1851 se llevó la imagen de San Sebastián a la parroquia de El Salvador, donde se celebró un octavario con rogativas, repetido en la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves en su octava con el propósito de impedir que la enfermedad entrara en la isla. Varios meses después de la desaparición de la epidemia, el 25 de enero de 1852 se cantó un *Tedeum* en la parroquia de El Salvador en acción de gracias y el 5 de junio del mismo año se condujo la Virgen de su santuario para regresar dos días después<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> PÉREZ GARCÍA, Jaime, GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. «Noticias curiosas...». *Op. cit.*, pp. 13-23.

<sup>55</sup> Las cifras exactas de víctimas de la epidemia de cólera morbo fueron las siguientes: 5.593 fallecidos en una población total de 58.943 habitantes. Consúltense: EMC: *Estado que se levanta para tener noticia de la invasión del cólera-morbo en los pueblos de Gran Canaria en el año de 1851, demostrando el número de víctimas, con nota de la población de la isla*. Véase además: REGUEIRA BENÍTEZ, Luis. «Memoria de otras epidemias en Canarias». *Canarias 7* (Las Palmas de Gran Canaria, 11 de mayo de 2020), pp. 18-19.

<sup>56</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Op. cit.*, v. I, pp. 10-11.



En el siglo XX, como en las tres centurias anteriores, también se operaron algunas bajadas por motivos diversos. La primera tuvo lugar en 1949. El 24 de junio de ese año estalló el volcán de San Juan: una erupción intensa, amplia (con bocas abiertas en diferentes localizaciones y alguna en zonas pobladas) y desmedida<sup>57</sup>. Así las cosas, el día 24 de julio (justo un mes de iniciarse el proceso eruptivo), a través de la carretera de Velhoco, la Virgen fue conducida en multitudinaria procesión a la villa de Breña Alta, celebrándose una misa al llegar al risco de la Concepción, lugar desde donde se divisaban algunas de las manifestaciones eruptivas. Seguidamente, la imagen pasó a la parroquia de San Pedro y en la jornada siguiente se continuó con el traslado a la parroquia de El Salvador. Tras el cese de la actividad geológica, la Virgen de las Nieves regresó a su santuario el 5 de agosto, al amanecer, por el camino de La Dehesa<sup>58</sup>.

Las tres últimas bajadas del siglo nada han tenido que ver con las precedentes, en especial, por haber sido programadas como actos de celebración en un marco institucional, sin responder a catástrofes telúricas, medioambientales ni sanitarias. Entre el 12 de abril y el 12 de julio se celebró una «Santa Misión» en La Palma. No obstante, ante el escaso éxito que se estaba consiguiendo en la campaña, las autoridades eclesiásticas determinaron que, como colofón, el 8 de julio de 1964, la Virgen de las Nieves descendiera a la ciudad con el fin de realizar un *viacrucis* penitencial y con el propósito de que la venerada imagen permaneciese una jornada en cada parroquia de la capital palmera. El primer templo visitado fue la ermita de La Encarnación, al día siguiente la procesión hizo su entrada en la parroquia de San Francisco y, finalmente, el último día, tuvo lugar la llegada triunfal a la plaza de España y la parroquia de El Salvador<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> MARTEL SANGIL, Manuel. *El volcán de San Juan: también llamado de «Las Manchas» y del «Nambroque», La Palma (Canarias)*. Madrid: [Instituto de Edafología, Sección de Petrografía Sedimentaria], 1960.

<sup>58</sup> [REDACCIÓN]. «El volcán de San Juan». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 23 de julio de 1949), p. [1]; [REDACCIÓN]. «La Virgen de las Nieves en rogativas». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 25 de julio de 1949), p. [1]; [REDACCIÓN]. «El volcán de San Juan». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 26 de julio de 1949), p. [1]; [REDACCIÓN]. «El volcán de San Juan cesó en toda clase de actividades». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 28 de julio de 1949), p. [1]; [REDACCIÓN]. «El volcán de San Juan: humos, seísmos, ruidos —todo en pequeño— fue su actividad de ayer». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 4 de agosto de 1949), p. [1]; [REDACCIÓN]. «Ayer regresó a su Santuario la Virgen de las Nieves». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 6 de agosto de 1949), p. [1].

<sup>59</sup> [REDACCIÓN]. «Imponente manifestación en la Bajada de la Virgen y en Viacrucis penitencial». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 10 de julio de 1964), pp. [1] y 8; PUERTO, Sebastián (S. J.). «Santa Misión en la isla de La Palma: 12 abril a 12 julio 1964». *Boletín oficial del Obispado de Tenerife*, n. 8 (agosto de 1964), pp. 427-437; [REDACCIÓN]. «Las Vírgenes peregrinas». *Boletín oficial del Obispado de Tenerife*, n. 12 (diciembre de 1964), pp. 709-710.

En ese mismo año de 1964 se organizó otro traslado de la Virgen con motivo de concluir las obras de edificación del nuevo seminario diocesano de La Laguna (Tenerife). El marco general dispuso que las patronas de las cuatro islas integrantes de la diócesis visitasen los templos de su jurisdicción. De esta manera, la imagen nivariense partió de su oratorio el 16 de octubre con dirección al municipio de Puntallana. Después de recorrer toda la isla, el 26 de diciembre, Nuestra Señora de las Nieves arribó a Santa Cruz de La Palma. Con meteorología adversa, la procesión partió de la parroquia de Breña Alta y de allí hasta el barrio y parroquia de Calsinas. Al día siguiente el cortejo llegó a la plaza de España, deteniéndose en las casas consistoriales, desde donde el alcalde, Gabriel Duque Acosta (1930-1987), pronunció un discurso, haciendo lo propio el canónigo Elías Yanes Álvarez en la parroquia de El Salvador. El día 30, la Virgen se trasladó procesionalmente a la parroquia de San Francisco, discurrendo la comitiva por las calles de la zona, y el 1 de enero se recibió en la capilla del Hospital de Dolores, finalizando el periplo de la imagen por la capital el día 3 en el templo de La Encarnación, en Lomo Machado. Regresó a su santuario insular el 6 de enero, onomástica de la Epifanía<sup>60</sup>.

Por último, con ocasión de la celebración del Quinto Centenario de la Fundación de la Ciudad de Santa Cruz de La Palma, la Virgen de las Nieves fue trasladada nuevamente a la capital el 1 de mayo de 1993. El programa de actos incluyó incluso la representación de la Danza de Enanos, tan vinculada a las citas lustrales habituales. Después de un mes de estancia, el 30 de mayo la Virgen emprendió el retorno a su santuario tras un recorrido desde la plaza de España, siguiendo por la cuesta de La Encarnación y El Planto<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> [REDACCIÓN]. «Apotheosis del recibimiento a la Virgen de Las Nieves». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 28 de diciembre de 1964), p. [1]; J. C. L. «Desde Calsinas al Salvador». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 29 de diciembre de 1964), p. 4; [REDACCIÓN]. «Noticias insulares». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 29 de diciembre de 1964), p. 8; [REDACCIÓN]. «Noticias insulares». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 30 de diciembre de 1964), p. 8; [REDACCIÓN]. «La Virgen de las Nieves visitó a sus hijos enfermos». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 2 de enero de 1965), p. [1]; [REDACCIÓN]. «Noticias insulares». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 5 de enero de 1965), p. 8; [REDACCIÓN]. «La Virgen de las Nieves retornó a su santuario». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 7 de enero de 1965), p. [1].

<sup>61</sup> [REDACCIÓN]. «La capital celebra hoy un gran acto institucional». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 30 de abril de 1993), p. 18; [REDACCIÓN]. «La Virgen de las Nieves visita hoy Santa Cruz con motivo del V Centenario». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 1 de mayo de 1993), p. 19; [REDACCIÓN]. «Multitud de palmeros recibieron ayer a la Virgen de las Nieves». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 2 de mayo de 1993), p. 22; [REDACCIÓN]. «Santa Cruz celebró la «víspera» del V Centenario». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 4 de mayo de 1993), p. [1]; PÉREZ, Juan F. «La Virgen de las Nieves retornará a su santuario». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 29 de mayo de 1993), p. 24; [REDACCIÓN]. «La Virgen de Las Nieves volvió a su santuario». *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria, 31 de mayo de 1993), p. 27.

BAJADAS EXTRAORDINARIAS DE LA VIRGEN		
Año	Motivo	Explicación
1630	Climatológico	Sequía
1631	Climatológico	Sequía
1632	Climatológico	Sequía. Se procedió al traslado de la imagen mariana hasta Santa Cruz de Cruz de La Palma durante tres años consecutivos
1646	Geológico	Volcán Martín (Fuencaliente, Cumbre Vieja)
1649	Social	Intento de fundación de un convento en el santuario de Las Nieves. Traslado inesperado de la imagen a consecuencia del allanamiento de la ermita mariana por la orden dominica establecida en La Palma con el objetivo de instituir un convento. La Virgen de las Nieves se condujo a Santa Cruz de La Palma en grado de arrebato por parte de los autoridades civiles, clero secular y pueblo en general
1657	Climatológico	Sequía
1659	Climatológico	Sequía y plaga de langosta
1669	Climatológico	Sequía
1676	Climatológico	Sequía. El traslado de 1676 coincidió con la estancia en Santa Cruz de La Palma del obispo de Canarias Bartolomé García, lo que determinó la fundación de la Bajada de la Virgen con periodicidad lustral
1678	Geológico	Volcán de Fuencaliente (Cumbre Vieja). La conducción de la imagen se desarrolló dos años después de la fundación de la bajada lustral de la Virgen y dos antes de la celebración del traslado inaugural (1680)
1703	Climatológico	Sequía. Traslado a la parroquia de El Salvador y convento de Santa Catalina de Sena (milagro de lluvias)
1712	Geológico	Volcán de El Charco (Fuencaliente, Cumbre Vieja)
1768	Sanitario	Epidemia de gripe («catarral»)
1852	Sanitario	Epidemia de 1851 en Gran Canaria. Un año después, la Virgen palmera se trasladó a Santa Cruz de La Palma en acción de gracias por no haber llegado a La Palma la epidemia que asoló aquella isla y diezmó su población
1949	Geológico	Volcán de San Juan (Cumbre Vieja). Esta erupción principió el 24 de junio, fecha a la que debe su nombre; revistió una gran intensidad. Justo un mes más tarde de su inicio, se organizó un traslado de la Virgen de las Nieves a Santa Cruz de La Palma. La imagen salió de su santuario el 24 de julio con dirección a Breña Alta. Al llegar al risco de La Concepción se celebró una misa y más tarde pernoctó en la parroquia de San Pedro. La imagen llegó a la capital insular el 25 de julio, en la que estuvo hasta el 5 de agosto (onomástica nivariense)
1964	Socio-religioso	«Misión popular». Campaña evangelizadora desarrollada en La Palma durante varios meses por diferentes órdenes religiosas. La imagen se condujo a Santa Cruz de La Palma entre el 10 y el 12 de julio como clausura de la «misión»
1964-1965	Socio-religioso-recaudatorio	Recaudación de fondos para la construcción del seminario diocesano. Ciclo de peregrinación de la Virgen de las Nieves por La Palma en una iniciativa destinada a recoger dinero para financiar las obras del nuevo edificio del seminario diocesano, en La Laguna (Tenerife). El 16 de octubre la imagen partió de su templo con destino al municipio de Puntallana. El 26 de diciembre llegó a Santa Cruz de La Palma, donde permaneció hasta 6 de enero de 1965, jornada en la que regresó a su santuario
1993	Socio-religioso-commemorativo	Quinto centenario de Santa Cruz de La Palma, capital administrativa de la isla, y de la evangelización. La imagen permaneció en la parroquia de El Salvador entre el 1 y el 30 de mayo

\* El retorno o traslado de 1770 no puede considerarse como una «bajada» en razón a que Nuestra Señora de las Nieves no pasó de la cueva de La Virgen. Desde aquí se devolvió a Santa Cruz de La Palma para aplacar un grave incendio en el centro urbano.

FUENTE: Bibliografía general de la Bajada de la Virgen. Elaboración propia.

Los dieciocho traslados extraordinarios de la Virgen de las Nieves a Santa Cruz de La Palma constituyen también una parte sustancial del legado de las bajadas lustrales. Ajenos a la pompa de la fiesta quinquenal, sus motivaciones han sido varias: climatológicas (falta de lluvias), geológicas (las temibles erupciones volcánicas), sanitarias (protección frente a epidemias) y, por último, las que han atendido a razones pastorales (peregrinaciones y conmemorativa de los quinientos años de la evangelización de la isla). Resulta significativo anotar su evolución: primero, el difícil cuadro medioambiental de sequedad, luego y paralelamente el período volcánico más crítico de La Palma (1646-1712) —en el que se sucedieron tres manifestaciones eruptivas—, las epidemias documentadas entre 1750 y 1850 hasta llegar a las bajadas comunitarias practicadas en el siglo XX.

### 3. NÚMEROS Y FIGURACIONES ALEGÓRICAS EN EL PROGRAMA MARIANO

En la actualidad, la Bajada de la Virgen reúne un variado y vigoroso repertorio de géneros del espectáculo, teatrales, parateatrales y más propiamente rituales. Muchos de ellos se han mantenido de manera estable a lo largo del tiempo. En cambio, otros han desaparecido y han vuelto a aparecer. Unos y otros conforman el protocolo que anuncia el inminente traslado y el recibimiento propiamente dicho de Nuestra Señora de las Nieves. La serie incluye tanto escrupulosas expresiones teatrales o coreográficas (Loas, Diálogo entre el Castillo y la Nave, Carro Alegórico y Triunfal, Danza de Enanos, Danzas Infantiles Coreadas, Danza de Acróbatas o Festival del Siglo XVIII), como un heterogéneo abanico de manifestaciones parateatrales (Traslados de Bajada y Subida del Trono, Cabalgatas, Danza de Mascarones, Desfile de la Pandorga o Izado de la Insignia de María), así como también una sucesión de formulaciones votivas ajenas a la dramaturgia pero que se han encajado en ese programa celebrante<sup>62</sup>. He aquí un inventario cronológico de este conjunto de números por su data aproximada de incorporación a los festejos.

<sup>62</sup> Algunas panorámicas sobre la fiesta, en: 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. 461-476; HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J., POGGIO CAPOTE, Manuel. «La Bajada de la Virgen de las Nieves (La Palma): ritualidad y carácter». En: *XVI Simposio sobre Centros Históricos y Patrimonio Cultural de Canarias, San Juan de la Rambla, 2013*. [La Laguna]: [CICOP España], 2013, pp. 196-208; MARTINO ALBA, Pilar. «La Bajada de la Virgen, valor universal de una fiesta ritual». En: Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.). *Patrimonio inmaterial de la Cultura Cristiana*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2013, pp. 325-340.

—Poesía Mural (datación relativa: *ca.* 1680; datación documentada: finales del siglo XVII).

En el marco de la celebración barroca, la poesía pública o mural fue uno de sus elementos consubstanciales empleados en el tránsito de procesiones, cabalgatas y otros fastos callejeros o en el interior de templos y claustros conventuales. En la Bajada de la Virgen, desde finales del siglo XVII se conoce alguna composición destinada seguramente al programa festejante, como evidencia la décima *A Nuestra Señora de las Nieves*, obra de Pedro Álvarez de Lugo y Usodemar (1628-1706). Estas composiciones eran expuestas en paneles y su presentación plástica solía acompañarse de figuraciones y otros motivos que resaltaban el contenido y lo hacían mucho más atractivo para su contemplación. Más tarde, desde estas incipientes contribuciones, la presencia de estos soportes líricos-iconográficos se documenta en la edición de 1765 y, al menos, perduraron hasta 1845. Tras más de un siglo y medio de olvido, en la Bajada de la Virgen de 2015 se recuperaron con la participación de una veintena de autores<sup>63</sup>.

—Pasos, Vistas y Cuadros Plásticos (datación relativa: *ca.* 1680; datación documentada: 1765).

Parece indudable que además de la Poesía Mural, desde los inicios de la Bajada de la Virgen se concretaran algunas escenas de cuadros visuales dirigidas a la decoración de las vías públicas al paso de la procesión. Altares («pasos») y composiciones pictóricas («perspectivas» o «visiones») aparecen documentadas en la descripción de 1765. No obstante, dado su gradual nivel de complejidad, parece lógico que se hallasen presentes desde las embrionarias fiestas junto a la decoración callejera en forma de colgaduras, luminarias, banderas, adornos vegetales... Los motivos representados rememoraban escenas bíblicas, milagros marianos y otras alusiones piadosas. Hoy en día, a diferencia de tiempos pretéritos, en los que las composiciones eran figuradas con elementos inertes (tallas, lienzos, etc.), se diseñan a base de figurantes caracterizados de seres celestiales; a partir de 2015 se ha dado cabida a un cuadro plástico nutrido por una representación de la mayoría de las figuras que conforman cada uno de los números principales<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Sobre la poesía mural en la Bajada de la Virgen, consúltense: HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «Introducción». En: AA. VV. «*Nieve transparente*»: *poesías murales a Nuestra Señora de las Nieves [Bajada de la Virgen, Santa Cruz de La Palma, 2015]*. Edición e introducción, Víctor J. Hernández Correa. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2015, pp. 9-29; POGGIO CAPOTE, Manuel, PETISCO MARTÍNEZ, Sonia. «Pedro Álvarez de Lugo y Usodemar (1628-1706) y una décima poco conocida». *Cartas diferentes: revista canaria de patrimonio documental*, n. 1 (2005), pp. 159-176.

<sup>64</sup> La tradición de los cuadros plásticos se ha mantenido en Santa Cruz de La Palma en las fiestas de Nuestra Señora de la Luz y San Telmo. Hasta hace unas décadas se pre-

—Fuegos Labrados y espectáculos del fuego (datación relativa: *ca.* 1680; datación documentada: 1685).

Al igual que los cuadros visuales, los fuegos artificiales están presentes en la Bajada de la Virgen desde su comienzo. Un amplio catálogo de voladores, bombas o cañonazos inundaban la atmósfera procesional a lo largo de los diversos itinerarios. En 1685, por ejemplo, se documenta una atronadora salva a la entrada en la plaza de España que provocó la rotura de una de las campanas de la torre parroquial y que increíblemente no causó daños personales<sup>65</sup>. En este apartado, dos muestras de estos materiales quedaron fijados en el protocolo festejante. De una parte, el espectáculo de fuegos artificiales dedicados a la Virgen de las Nieves como parte de este programa anunciador. Así, desde que la imagen mariana comenzó a pernoctar en la ermita de La Encarnación (justo en el extrarradio del núcleo poblacional) se registra con puntual regularidad la quema de un cuadro de fuegos artificiales en el Castillo de la Virgen, fortaleza ficticia situada en las inmediaciones del referido oratorio y una de las referencias simbólicas que vertebran el calendario festivo. La proximidad entre el referido reducto mariano y la «posada» de la Virgen establece un estrecho vínculo tributario entre los «castillos» pirotécnicos, la efigie nivariense y algunas de las figuraciones lumínicas de significado mariológico. Todo se ello se atestigua, sobre todo, a partir de mediados del siglo XIX (1860), cuando la jornada de traslado se estructuró en dos etapas (sábado por la tarde y domingo por la mañana). De otro lado, debe subrayarse el exacto ritual de fuegos que se sucede a lo largo de todo el arco cronológico de la fiesta (acerca de ello se tratará en el epígrafe 4.3. *El ritual diario*, párrafos a) Izado y arriado de la insignia de María y salva, y b) Salvas en los números tradicionales).

—Loas Marianas (datación relativa: *ca.* 1680; datación documentada: 1685).

La primera loa de la que existe testimonio textual, titulada por la historiografía moderna *Hércules, Marte de Tebas*, fue escrita por Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707) para 1685. La loa es un género de solera en la convocatoria quinquenal. En la edición lustral de 1765, por ejemplo, se escenificaron seis piezas de esta clase. Eran interpretadas al paso de la imagen mariana en su comitiva procesional por uno o más personajes situados en un escenario inmueble. Desde 1880 se fijó en el programa de recibimiento una *Loa*, obra de Antonio Rodríguez López (1826-1901) y Alejandro Henríquez

---

paraba esta clase de escenas en muchas de las vías del recorrido procesional (Timibúcar, Tres de Mayo, Navarra, San Telmo...). Hoy en día, se conservan en la plaza Quisisana, prolongación de la calle Morales, Navarra y Tanquito. Agradecemos estas noticias a María Isabel Brito Riverol.

<sup>65</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «De la Nieve de María...». *Op. cit.*, pp. 108-109.

Brito (1848-1895), estrenada en ese mismo lustro, cuyo guión y música se han interpretado invariablemente en la plaza de España. En los últimos años se ha recuperado la costumbre de estrenar e interpretar varias composiciones, representadas, además, en otros emplazamientos: *v. gr.*, *Loa de Despedida* en la plaza de España y urbanización Benahoare, *Loa de Salutación* en las afueras de la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación, etc.<sup>66</sup>.

—Diálogo entre el Castillo y la Nave (datación relativa textual: después de 1705; datación relativa escénica: 1737-1740; datación documentada: 1765).

Uno de los números más originales de cuantos conforman el programa mariano es el Diálogo entre el Castillo y la Nave, una representación entre una fortaleza y un navío ficticios que, en su origen, fue una recreación a lo mariano de las escenificaciones de moros y cristianos habituales en la Península. Sus orígenes textuales se remontan a una loa de Poggio Monteverde titulada *La Nave*, representada en la Bajada de la Virgen de 1705. Desde 1737 consta la existencia de una nave figurada en el barranco de Las Nieves, lo que invita a pensar en que la normalización del Diálogo tal y como lo conocemos, esto es, representado al aire libre durante la procesión de bajada, y escenificado con un espacio en el morro de La Encarnación, donde se sitúa el Castillo, y con otro en el cauce del barranco, donde se coloca la Nave, no sea anterior a la edición de 1740, la inmediatamente posterior a 1737. En 1765 el Diálogo del Castillo y la Nave aparece bien documentado tanto desde el punto de vista textual (con una adaptación de la loa *La Nave* de Juan Bautista Poggio, datada en 1705) como desde la perspectiva escénica, contando desde entonces con dos lugares de representación: el castillo en el morro y la nave, en cuyo interior entraba la imagen dando sentido al texto. Desde 1885 se interpreta de manera invariable el libreto estrenado por Antonio Rodríguez López para 1875<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Véanse: HENRÍQUEZ PÉREZ, Manuel. «D. Alejandro Henríquez y la loa: el hombre y la obra». *Diario de avisos / La madre de La Palma baja a la ciudad* (Santa Cruz de La Palma, junio de 1950), pp. 6-7; IDEM. «Una loa del siglo XVIII para la “Bajada de la Virgen”». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, junio de 1965), p. 1B; IDEM. «La Loa mariana (biografía apasionada de una pequeña obra maestra)». En: *Bajada de la Virgen: julio-90, Santa Cruz de La Palma, Canarias: Loa, Plaza de España, 15 julio 1990* [Programa de mano]. [Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma], 1990, [3] p.; IDEM. «Un aspecto de la “Bajada de la Virgen”: la “loa” mariana». En: *Bajada de la Virgen: julio-90, Santa Cruz de La Palma, Canarias*. [Programa]. [Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma], D. L. 1990, pp. [14-18]. Todos estos artículos se recogen en la monografía: HENRÍQUEZ PÉREZ, Manuel. «*Opera Omnia*»: *la Bajada de la Virgen, la música y La Palma*. Edición de Manuel Poggio Capote, Carmen L. Ferris Ochoa, Víctor J. Hernández Correa y Luis Regueira Benítez. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017.

<sup>67</sup> La bibliografía fundamental sobre este número es como sigue: HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «Llanto de España, lágrimas por el rey: perspectivas políticas del teatro en la

—Traslados del Trono Festivo de la Virgen (datación relativa: *ca.* 1715; datación documentada: 1765).

También entre los actos más arcaicos de la cita se hallan los traslados del trono festivo de Nuestra Señora de las Nieves. El mandato episcopal sobre la fundación de la Bajada de la Virgen de 1676 recogía sobre la traída de la Virgen que se colocase en El Salvador, «en trono decente»<sup>68</sup>. Las andas procesionales de baldaquino de la patrona de La Palma se concluyeron en 1683, tres años más tarde de la inaugural bajada lustral. Por su parte, el altar festivo de plata es un poco más tardío, finalizado hacia 1713. Sin duda, es presumible que como preámbulo del inminente traslado de la imagen mariana, hacia 1715 se procediese a la traída de sus andas procesionales y altar de plata desde el santuario de Las Nieves hasta la parroquia matriz de El Salvador. Para efectuar la procesión de bajada y subida de la imagen, desde 1745 la Virgen cuenta con un sillón de viaje (1733-1745), acristalado para protegerla (tanto la talla como su indumentaria) del polvo del camino. Además, la comitiva pronto pasó a acompañarse de cantos y bailes al ritmo de tambor, flauta y castañuelas<sup>69</sup>.

—Carro Alegórico y Triunfal (datación relativa: *ca.* siglo XVIII; datación documentada: 1765).

No se conoce con exactitud la fecha en la que esta modalidad espectacular de teatro en movimiento se incorporó a las fiestas lustrales. Lo cierto es que junto a los Traslados del Trono de la Virgen debieron ser las expresiones que abrían el protocolo previo de anuncio de llegada de la imagen. No en vano, el carro se ha escenificado siempre en las vísperas del tránsito de la efigie religiosa. Sin embargo, a diferencia de las comitivas romeras, el Carro Alegórico y Triunfal

---

Bajada de la Virgen de las Nieves de 1810». *Boletín de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife*, n. extra 1 (2008), pp. 119-166; IDEM. «El “Diálogo entre el Castillo y la Nave” de Santa Cruz de La Palma: la huella de “moros y cristianos”». En: *Fiestas de moros y cristianos 2009: Orihuela, del 12 al 18 de julio*. [Orihuela: Ayuntamiento de Orihuela], 2009, pp. 116-123; PÉREZ VIDAL, José. «Tradiciones palmeras: el Castillo y la Nave». *Diario de avisos / Bajada de la Virgen 1945* (Santa Cruz de La Palma, junio de 1945), s. p.; IDEM. «Tradiciones marineras: el Castillo y la Nave». *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. 7, cuad. 4 (1951), pp. 697-703; IDEM. «El Castillo y la Nave». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 21 de julio de 1965), p. 3A; YANES CARRILLO, Armando. *Cosas viejas de la mar*. Santa Cruz de La Palma: J. Régulo, 1953, pp. 80-85; POGGIO CAPOTE, Manuel, MARTÍN PÉREZ, Francisco J., LORENZO TENA, Antonio. *Op. cit.*, pp. 238-240 y 350-381.

<sup>68</sup> LORENZO RODRÍGUEZ, Juan B. *Op. cit.*, v. 1, pp. 10-12.

<sup>69</sup> Una aproximación, en: PÉREZ VIDAL, José. «La bajada del trono y el romancero». *Diario de avisos / Especial La Palma* (Santa Cruz de Tenerife, 13 julio de 1980), p. 22; POGGIO CAPOTE, Manuel. «Las Romerías del Trono de la Virgen de las Nieves». *Crónicas de Canarias*, n. 11 (2015), pp. 507-525.



lo hizo de un modo más solemne, oficial y artístico. En el escenario lustral documentado hasta hoy en día, su primer guión y su primera puesta en escena se remontan a la fecha tardía de 1765, en que se efectuaron dos obras de esta clase en dos días consecutivos: 30 y 31 de enero. Con este mismo programa dividido en dos jornadas volvemos a documentarlo en 1790, conservándose los dos libretos de aquella edición. Vuelve a encontrarse, ahora solo uno, en 1810; en 1815, la crónica que ha llegado hasta nosotros está mutilada en esta parte, aunque da noticias de los ensayos. Vuelve a documentarse en 1845 y a partir entonces los registros muestran su estabilidad. El libreto y partitura se han debido siempre a las plumas más destacadas del ámbito local. Aparte de las declamaciones, cantos y partes instrumentales, las representaciones se acompañaron hasta bien entrado el siglo XX de danzas infantiles y adultas<sup>70</sup>.

—Desfiles y cabalgatas (datación relativa: siglo XVIII; datación documentada: 1765).

La presencia de desfiles y cabalgatas alegóricas ha sido una constante en la Bajada de la Virgen. Con frecuencia, la coincidencia en febrero de la celebración de los eventos marianos y el Carnaval derivó en la organización de comitivas en forma de mascaradas, como se prueba en las crónicas quinquenales de 1765 y 1815. En este sentido, la de 1765 es bien elocuente: el 2 de febrero por la noche partió «una tropa de hombres vestidos de mugeres, con mantos y sayas los más viejos que se hallaron con fusil al ombro y con ruelas por espadas»<sup>71</sup>. En 1815, aparecen comitivas compuestas por los marineros del Barco o los artilleros del Castillo que visitan diferentes domicilios solicitando ayuda económica. Otro cortejo, también de 1815, se centró en la salida de un «rancho» compuesto por el sultán de Egipto, la sultana y ocho moros que ejecutaban una contradanza. Es importante señalar que, a pesar de

<sup>70</sup> 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. 235-264; HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «Pervivencias del teatro barroco en Canarias: el “Carro Alegórico y Triunfal”». *ADE teatro: revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n. 127 (2009), pp. 45-48; HENRÍQUEZ PÉREZ, Manuel. «Medio siglo de “Carros” alegóricos lustrales». *Diario de avisos / Fiestas Lustrales 1955* (Santa Cruz de La Palma, 1 de junio de 1955), pp. [12-13]; IDEM. «Los “carros” alegóricos de las Fiestas Lustrales: notas para una “pequeña historia” de la ciudad». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 6 de mayo de 1963), pp. 3 y 7; PÉREZ VIDAL, José. «Los autos del Corpus y el “Carro” de la Bajada de la Virgen: representaciones religiosas en Canarias». *Diario de avisos / Bajada de la Virgen* (Santa Cruz de La Palma, junio de 1945), pp. [21-24]. Una monografía sobre el Carro Alegórico y triunfal de 1940 (repuesto en 1965 y 2005), en: *El Carro: historia y espectáculo*. [Coord. Miguel Ángel Aguilar Rancel]. La Laguna: Artemisa, 2005.

<sup>71</sup> *Descripción verdadera... Op. cit.*, p. 34.

esta naturaleza profana, en estas cuadrillas comienzan a surgir alusiones alegóricas a la imagen de la Virgen de las Nieves<sup>72</sup>. El referido desfile burlesco de 1765 preparó en cada parada o estación el canto de un niño, entre cuyas estrofas entresacamos: «Viva la Nieve sagrada / ríndancele cultos mil / dispáren los Arcabuces / con ympulso femeníl»<sup>73</sup>. Más tarde, entre 1880 y 1900, se registran algunas retretas, pero será especialmente a partir de 1915 cuando se formalice con cierta regularidad un desfile privativo de la Bajada de la Virgen. Ello se debió en parte al arribo a La Palma de varios oficiales militares aficionados a las artes e involucrados en la vida insular; al margen de las fiestas lustrales, la temprana cabalgata de Reyes (5 de enero de 1915) es otro ejemplo de estas iniciativas. La comitiva lustral se denominó *procesión cívica con carroza alegórica, heraldos, cortejo anunciador, cabalgata anunciadora* y, últimamente, *proclama de las danzas*, en una propuesta ideada para la recuperación y puesta en escena de antiguas coreografías que nutrieron las fiestas o propias de la cultura local, perdidas en el transcurso de tiempo (pantomímicas, arcos, pastores, cintas, guerreras o de espadas, caballitos, diablos, etc.). De igual modo, a partir de la Bajada de la Virgen de 2010 se reintegró una segunda marcha festiva vinculada a los desaparecidos cuerpos de milicias, llevada a cabo durante la tarde del Festival del Siglo XVIII, y que, en cierta manera, pretende rehabilitar las antiguas mascaradas lustrales.

—Teatro de Figuras Mecánicas o de Automatas (datación documentada: 1765).

La introducción de artificios móviles en la Bajada de la Virgen se conoce gracias a las descripciones festivas de 1765 y 1770. En ambas crónicas, aunque en especial en la primera, se montaron estos artilugios durante el discurrir procesional de Nuestra Señora de las Nieves. La presencia de estos mecanismos aparece ligada a los padres dominicos del convento de San Miguel de las Victorias. Con antelación, a mediados del siglo XVII también en la casa palmera de la orden de predicadores, se documenta un mecanismo movido por poleas que simulaba la salida de Cristo de su sepulcro en una ceremonia preparada durante mañana de Pascua de Resurrección. Los «automatas» palmeros, denominados *altares, pasajes y pasos*, se accionaban a partir de la fuerza humana o de mecánicos relojeros, que movían varias ruedas giratorias. En la actualidad, las *cruces de aparecer* que, en ocasiones, se ensamblan en la comarca de Las Breñas, son una reminiscencia de este teatro móvil que trata de recuperarse para las fiestas lustrales<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> IBIDEM.

<sup>73</sup> IBIDEM.

<sup>74</sup> Sobre este tema, remitimos a la comunicación de la profesora Fátima Bethencourt Pérez, «Artificio y simulación en la fiesta barroca: sobre automatas en la bajada de la Virgen de 1765», publicada en este libro de actas.

—Danza de Mascarones (datación relativa: finales del siglo XVIII; datación documentada: 1815).

A semejanza de otros muchos lugares de la cultura cristiana, la presencia de estos figurones en Santa Cruz de La Palma se asocia a las procesiones del *Corpus Christi*. En la capital insular se documentan por vez primera en el siglo XVII. Tras su prohibición en 1780 en atención a los criterios ilustrados emanados de los gabinetes de Carlos III, vuelven a registrarse en las fiestas celebradas en la ciudad palmera en 1814 con motivo de la reinstauración al trono de Fernando VII y, un año después, en la Bajada de la Virgen de 1815<sup>75</sup>. En esta edición lustral lo hacen con todo brío, como patentiza la noticia de su puesta en escena: «el domingo siguiente, 22 [de enero], fue el concurso mucho mayor pues las gentes de los campos inmediatos, a la noticia de que habían gigantes, concurrieron mucho»<sup>76</sup>. Sin duda, de este fragmento se deduce una asentada tradición previa. Mediado el siglo XIX, la comparsa de gigantes y cabezudos constituye ya uno de los números más consolidados, siendo una constante su presencia en el programa festivo. También a finales de esa misma centuria, estas figuras comenzaron a conocerse, bien por derivación del léxico marinero (donde *mascarón* designa ‘figura colocada como adorno en lo alto del tajamar de los barcos’) —como ha advertido María Victoria Hernández Pérez<sup>77</sup>—, bien como aumentativo de *máscara* —según ha defendido últimamente Anelio Rodríguez Concepción<sup>78</sup>—.

—Izado de la Insignia de María (datación documentada: 1815).

Se trata de la «diligencia» ritual con la que principia el programa general: una ceremonia a la vez solemne y popular consistente en la conducción de la bandera blanca con el emblema mariano hasta el Castillo de la Virgen. La primera noticia segura se localiza en la descripción de 1815; en aquella edición quinquenal, «doce niños bien vestidos [llevaron] con mucha música la bandera del Castillo»<sup>79</sup>. Esta procesión se formalizó de manera más oficial a par-

<sup>75</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel. «Los gigantes y otras figuras alegóricas en las antiguas procesiones del Corpus canario». *Tebeto: anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, n. 20 (2012), pp. 437-456; POGGIO CAPOTE, Manuel, LORENZO FRANCISCO, Belén. «Las danzas de imaginería festiva de Santa Cruz de La Palma: Mascarones y Enanos». *El pajar: cuaderno de etnografía canaria*, II época, n. 30 (agosto, 2014), pp. 100-108.

<sup>76</sup> *Descripción de todo lo que pasó... Op. cit.*, p. 35.

<sup>77</sup> HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. *La isla de La Palma: las fiestas y tradiciones*. [La Laguna]: Centro de la Cultura Popular Canaria, D. L. 2001, pp. 210-214.

<sup>78</sup> RODRÍGUEZ CONCEPCIÓN, Anelio. «Biscuít y compañía: mascarones, personajes, personas...». 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. 571-607.

<sup>79</sup> *Descripción de todo lo que pasó... Op. cit.*, p. 32.

tir de 1885, edición en la que la divisa pasó a ser llevada desde las casas consistoriales hasta el baluarte mariano. Asimismo, desde 2015, cabe agregar la instauración del izado de la bandera de la Virgen en el morro de Las Nieves el 1 de enero de cada año lustral. El acto consiste en la subida de la insignia a medio día (después de la misa de año nuevo) desde la parroquia hasta el pie del mástil y su enarbolado, hasta el 31 de agosto, jornada en la que concluyen los cultos marianos.

—Sombras Chinescas (datación documentada: 1815).

La descripción de la Bajada de la Virgen de 1815 colaciona, para la víspera del retorno de la imagen mariana a su santuario, un espectáculo de teatro de sombras en la calle Baltasar Martín (entonces, Los Molinos) por «donde había de pasar al día siguiente la Virgen a su casa»<sup>80</sup>. La representación se llevó a cabo la noche del 8 de marzo y del entorno de aquellas fechas se han conservado unas tiras en las que figura una procesión con la efigie de la Virgen de las Nieves, músicos, clero, milicias y romeros, ambientada en el Diálogo entre el Castillo y la Nave. Otras referencias más tardías de esta clase de espectáculo —aunque en el contexto de la Fiesta de Naval— se localizan entrado el siglo XX<sup>81</sup>. En la actualidad, bajo el título *Alegoría de la Luz*, se pretende la devolución de esta expresión teatral-visual al calendario quinquenal.

—Danza de Enanos (datación documentada: 1860).

Las referencias documentales de la presencia en La Palma de unos figurones de Enanos festivos bien caracterizados con trajes de varios colores, casaquillas cortas de montar, pantalones bombachos hasta media pierna, calzado muy corto y lazos sobre las hebillas son bastantes antiguas<sup>82</sup>. Estas iniciales puestas en escena coinciden con homenajes particulares a viajeros distinguidos, como se pone de relieve en 1745 (a la onomástica del obispo Juan Francisco Guillén) y en 1802 (al obispo Manuel Verdugo y Albiturría) o, también, con su programación en festejos reales, como los consagrados, en 1833, a la pro-

<sup>80</sup> IBIDEM, p. 46.

<sup>81</sup> FIERRO, Facundo. *Bajada de la Virgen (La Palma-Canarias): Diálogo Castillo-Nave, siluetas de los años 1790-1810*. [Santa Cruz de La Palma]: El Taller, D. L. 1985. [16] h. de lám.; 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.

<sup>82</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel. «La Danza de Enanos en el siglo XIX». En: *Bajada de la Virgen 2010: Santa Cruz de La Palma*. [Programa]. [Santa Cruz de La Palma]: Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, 2010, pp. 61-79; POGGIO CAPOTE, Manuel, LORENZO TENA, Antonio. «La Danza de Enanos en 1802». *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Virgen*, n. 1 (2018), pp. 95-101.

clamación de la reina Isabel II. En la Bajada de la Virgen se consigna a partir del programa y de la crónica manuscritos de 1860. No obstante, es probable que su inclusión en los festejos marianos sea anterior<sup>83</sup>. En cualquier caso, después de algunas experiencias es en 1905 cuando el espectáculo quedó definido de la manera en que lo conocemos hoy en día: una parte coreada llevada a cabo por dos docenas de hombres ataviados con distintos motivos y, otra, eminentemente coreográfica de «enanos», tras la transformación de los veinticuatro participantes en un breve tránsito por una reducida caseta<sup>84</sup>.

—Desfile de la Pandorga (datación relativa: siglo XIX; datación documentada: 1860).

La Pandorga consiste en un desfile de caperuzas de papel montadas en el extremo de una vara e iluminadas desde su interior por la luz de una vela. Las primeras trazas acerca de cortejos de esta clase en la capital palmera se remontan a 1830 en el programa ofrecido por la visita del obispo Luis Folgueras Sión (1769-1850). La crónica de aquel recibimiento especifica la salida a la calle de «una iluminación abundante, que los naturales llaman la Pandorga». Una segunda referencia se consigna en las fiestas que la capital palmense preparó en 1843 para celebrar la declaración de mayoría de edad de la reina Isabel II. Así, el miércoles 19 de abril de 1843, tomó las vías públicas «una lucida pandorga asistida de los graciosos caballos fuscos». Su incorporación a la Bajada de la Virgen debió producirse en torno a estas fechas, pues la mención inaugural data de 1860. Más tarde, este desfile aparece bien documentado en los periódicos locales durante la segunda mitad del XIX, que ofrecen sustanciosas y, en algunas ocasiones, irónicas descripciones. La Pandorga contaba con los rústicos farolillos y un variado abanico de figuras, especialmente zoomórficas, confeccionadas en estructuras de caña o madera y forradas en papel<sup>85</sup>.

<sup>83</sup> Consúltense las siguientes aportaciones: BETHENCOURT PÉREZ, Fátima. «La Danza de los Enanos: estudio de una tradición». *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, v. 21, n. 1 (2005), pp. 305-312; IDEM. «La Danza de los Enanos: tradición y transformación». En: *III Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad: cultura tradicional en España, proyectos de investigación en fase de realización y resultados recientes*. [S. l.]: CIOFF España: Lozano Comunicación Gráfica, 2006, pp. 45-54; CRUZ RODRÍGUEZ, Juan de la. «Canarias: danzas rituales en Canarias». En: *Tradición y danza en España*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Centro de Estudios y Actividades Culturales: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, D. L. 1992, pp. 133-155 (la Danza de Enanos, en pp. 145-146).

<sup>84</sup> Véase la monografía sobre el tema: BETHENCOURT PÉREZ, Fátima. *La Danza de los Enanos*. [Prólogo, Luis Cobiella Cuevas]. [Santa Cruz de La Palma]: CajaCanarias, Obra Social y Cultural, D. L. 2005.

<sup>85</sup> CABRERA HERNÁNDEZ, Benito. «Las pandorgas canarias». 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

—Repique General de Campanas (datación relativa: *ca.* 1865).

De manera similar a las decoraciones urbanas o los fuegos artificiales, se deja constancia del denominado *Repique General de Campanas* de la Bajada de la Virgen, registrado ya en 1865, en el primer programa impreso. No obstante, lo más llamativo del acto es su vertiente anunciante en conjunción, desde 1875, con las danzas de Enanos y Mascarones. Así, durante la tarde del jueves de la semana principal de festejos, se suceden el Repique General de Campanas primero, la Danza de Mascarones después y los Enanos llegada la noche (sobre ello se hablará con detenimiento en el epígrafe: 4.2. *Alegorías simbólicas*, apartado c) Antevíspera del traslado mariano: el «pregón» de la imaginaria festiva).

—Danza Infantil Coreada (datación relativa: siglo XVIII; datación documentada: 1880).

Las denominadas *danzas infantiles coreadas* son una ramificación de las coreografías que escoltaban las puestas en escena del Carro Alegórico y Triunfal y que a partir de 1880 tomaron autonomía propia. Se trata de un acto cándido, tierno y lleno de vistosidad escenificado en horario nocturno durante la semana de festejos cívicos. La calle Real y las plazas aledañas se convertían en el escenario idóneo para este ingenuo espectáculo. Los participantes realizaban una coreografía al compás de la música, entonando al unísono el estribillo de una composición referente a la inminente llegada. De manera paralela, un reducido grupo de voces blancas, situado en lo alto de una pequeña tarima (llamada *peña*), cantaba las estrofas. La letra ha aludido siempre a la Virgen de las Nieves en su pronto traslado a la capital palmera, y lo habitual ha sido que el número se coronase con la aparición de alguna alegoría mariana desde el interior de la mencionada tramoya o peña. En la edición lustral de 1880, se interpretó la *Danza de El Paso*, dirigida por Antonio Herrera Martín. Cinco años después, en 1885, el programa recogió la titulada *Danza Coreada de Niños*, pieza dirigida por el maestro constructor Felipe de Paz Pérez (1848-1931). En las ediciones siguientes se estrenaron la *Danza del Urcéolo Obrero* (1890), la *Danza de las Mariposas* (1895), la *Danza de la Villa de El Paso* (1900), la *Danza de «Francisco Camacho»* (1905), la *Ingeniosa Danza Coreada* (1910), la *Danza del Arco Iris* (1925), la *Danza de las Flores* (1930), la *Danza de los Copos de Nieve* (1935) y la *Danza de las Margaritas* (1940). Recuperadas en 1995 por la Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de La Palma, el número estrenó nuevas obras en 2010 y en 2015, recobrando la dimensión que atesora; no obs-

---

Palma]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 561-570; POGGIO CAPOTE, Manuel. «El desfile de la Pandorga en la Bajada de la Virgen de las Nieves». *Crónicas de Canarias*, n. 12 (2016), pp. 445-465.

tante, la puesta en escena todavía se encuentra falta de una asignación horaria acorde con su relevancia<sup>86</sup>.

—Danza de Acróbatas (datación documentada: 1885).

Sin duda alguna, la aplaudida «Danza de Gimnastas» es uno de los eventos de mayor singularidad de cuantos componen las fiestas. A pesar de su «juventud» (dado que fue introducida en el programa en el último tercio del siglo XIX), ha conseguido revestirse de un halo que conjuga sencillez, espectacularidad y simbolismo. El origen de esta puesta en escena proviene de las varias compañías circenses que recorrieron las islas y que en Santa Cruz de La Palma alcanzaron su cenit entre 1879 y 1882, período en el que media docena de estas agrupaciones desembarcaron en la isla. Fruto de aquellas actuaciones fue la creación, a finales de 1881, de la Sociedad Gimnástica La Patriótica y la consiguiente representación, en la Bajada de la Virgen de 1885, de la mencionada *Danza de Gimnastas*. El número prosiguió en ediciones sucesivas: entre 1895 y 1910 como *Danza de Gimnastas* y a partir de 1920, de manera interrumpida hasta 1950, como *Danza de Acróbatas*. En su desarrollo, una treintena de componentes, al compás de la música, realizan variadas ejecuciones y figuras, algunas de ellas concernientes a los atributos de la Virgen de las Nieves (como el anagrama MA de María) así como a algún icono propio de los festejos (v. gr., el Castillo o el Navío)<sup>87</sup>.

—Batalla de Flores (datación documentada: 1895).

La inclusión y desarrollo de una comitiva de carrozas en las fiestas de la Bajada de la Virgen ofrece una perspectiva inusual. No en vano, el origen de la

<sup>86</sup> PÉREZ MARTÍN, Luis, PÉREZ ORTEGA, Antonio. «Las Danzas Infantiles Coreadas: algunas muestras y su recuperación en 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. 545-560.

<sup>87</sup> Una bibliografía esencial sobre el número es como sigue: PÉREZ HERNÁNDEZ, José Eduardo. «La Danza de Acróbatas en las Fiestas Lustrales de La Palma». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 9 de julio de 2005), p. 22; IDEM. «Acróbatas sin fin: el circo, La Patriótica y la danza de gimnastas en Santa Cruz de La Palma durante el segundo ochocientos». *Revista de estudios generales de la isla de La Palma*, n. 6 (2014), pp. 227-248; IDEM. «Gimnastas de La Patriótica, Acróbatas de la Bajada». *Diario de avisos / Especial La Palma: Fiestas Lustrales 2015: la Bajada de la Virgen de las Nieves* (Santa Cruz de Tenerife, 19 de julio de 2015), p. 4; IDEM. «“En la cuerda floja”: la Danza de Acróbatas en las citas lustrales del primer Novecientos». 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. 675-691.

Batalla de Flores lustral se encuentra en la popularización de una comitiva desplegada en 1876 en el Carnaval de Niza (Francia). Dada la vistosidad de este cortejo, el modelo no demoró en llegar a España. En el archipiélago canario, consta la organización de unas inaugurales comitivas mecanizadas en las fiestas dedicadas a san Pedro Mártir, en Las Palmas de Gran Canaria (1892), o en las de Mayo y Carnaval de Santa Cruz de Tenerife (1893-1895). Fiel a las modas de su tiempo, el programa de la Bajada de la Virgen de las Nieves de 1895 incluyó una novedosa Batalla de Flores. Las crónicas de la época no pueden ser más elocuentes al describir que el miércoles de la semana de festejos llegó a concitarse «un verdadero enfrentamiento vegetal». Sin embargo, es muy llamativo constatar cómo aquella vistosa cabalgata y la alfombra floral dejada a su paso se vincularon de inmediato al protocolo simbólico de anuncio de Nuestra Señora de las Nieves. Es de esta manera cómo ha de interpretarse que a partir de la Bajada de la Virgen de 1900 la Batalla de Flores se fijara en la tarde del viernes como preámbulo del Carro Alegórico y Triunfal y con el propósito de perfumar y vestir las vías por las que —avanzada la noche— transitaría el auto mariano, el número más grave del programa anunciador. De modo inexplicable, a partir de la década de 1960, la Batalla de Flores se convirtió en la comitiva de la «reina» de las fiestas, alejándose de esta originalísima significación a la que tristemente no ha sido devuelta<sup>88</sup>.

—Fiesta de Arte (datación documentada: 1905).

La celebración de una velada literario-musical en el marco de la Bajada de la Virgen se remonta a la edición de 1905, cuando la Sociedad Nuevo Club organizó en la noche del domingo 7 de mayo (jornada en la que la imagen mariana llegó a la parroquia de El Salvador) unos «Juegos Florales» en el Circo de Marte. Le siguieron otras veladas, en especial, desde 1945, cuando la cita se asienta de manera definitiva en el programa general, siempre en la noche del domingo de la Entrada Triunfal. Celebrada en el teatro Circo de Marte o en la plaza de Santo Domingo entre el indicado 1945 y 1980 (año este último en que pasó a denominarse *Fiesta de Arte*), la gala transitó bajo diferentes títulos: *Fiesta Literaria*, *Acto Literario y Musical* y *Fiesta de Arte*. El futuro de este número, desarrollado una vez que concluye el aparato de recibimiento, empuja a que pudiera reconvertirse en un epítome del patrimonio lustral en una serie de homenajes a los creadores, artesanos, agentes y dinamizadores que hacen posible la fiesta<sup>89</sup>.

<sup>88</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel, LORENZO TENA, Antonio. «La Batalla de Flores y el protocolo lustral». 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. 691-739.

<sup>89</sup> PÉREZ HERNÁNDEZ, José Eduardo. «Deporte, cultura y sociabilidad en el Nuevo Club (1904-1906): los comienzos del Real Club Náutico de La Palma». En: Manuel Poggio



—Auto de Subida o Alegoría de La Cueva (datación documentada: 1925).

Derivación de una profunda tradición en la procesión de retorno de la Virgen de las Nieves a su templo es la denominada *Alegoría de la Conquista de esta isla de La Palma*, cuyos antecedentes desde el punto de vista espectacular y literario han de buscarse entre las loas y diálogos representados en la procesión de subida en los siglos precedentes. Estrenada en 1925 y obra del polifacético José Felipe Hidalgo (1884-1971), se trata de una pieza de carácter postromántico en la que se recrea el encuentro de los indígenas con los conquistadores castellanos ante la presencia de Nuestra Señora de las Nieves. Su representación al natural (en el cauce del barranco de Las Nieves) durante el trayecto de subida, su breve duración y su carácter alegórico han sido rematados en los últimos años con algún cuadro plástico, varias loas así como con otra serie de actos de despedida.

—Festival del Siglo XVIII (datación documentada: 1945).

En 1945, media docena de personas vinculadas a la Hermandad del Rosario de Santa Cruz de La Palma, organizadoras de la Fiesta de Naval, ideó la creación de un baile juvenil a la manera de las *danzas infantiles coreadas* imperantes hasta entonces. No obstante, se pretendía dotar al nuevo acto de una elaboración más compleja. Con este objetivo, el grupo promotor, conformado por Álvaro Rodríguez Fernández, Argelio Pérez Algarrada, Celio Díaz Hernández y Guillermo Pérez Cabrera, contactó con Luis Cobiella Cuevas (1925-2013), entonces estudiante universitario en Madrid, y le encargó la composición de una pieza musical destinada al nuevo número. Desde 1945, el Festival del Siglo XVIII o *Minué* —como es popularmente conocido— ha estrenado cuatro obras, todas ellas debidas al genio de Cobiella Cuevas: en 1945, *Minué, romanza y coro*; en 1955, *Festival del siglo XVIII*; en 1980, *Minué de los aires en Re*; y, finalmente, en 1990, *Minué de Santo Domingo*. Cabe destacar la evolución de su puesta en escena y cómo de una estética «versallesca» ha desembocado en formas y contenidos inspirados en el «barroco isleño»<sup>90</sup>.

—Festival y Danzas Folclóricas (datación relativa: 1815; datación documentada: 1945).

La presencia de bailes populares en la Bajada de la Virgen se documenta desde antiguo. Baste mencionar la crónica de 1815, en la que se señalan varias mani-

---

Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *Pasos de un siglo: Real Nuevo Club Náutico de Santa Cruz de La Palma (1904-2004)*. [Santa Cruz de La Palma]: Cabildo Insular de La Palma, 2005, pp. 40-42.

<sup>90</sup> MATÍAS GONZÁLEZ, Marcos D. «El Festival del Siglo XVIII o “Minué” 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, pp. 741-752.

festaciones de esta clase. Una de ellas refiere la salida a la calle de «ranchos de hombres y mujeres, [que] iban todas las noches, unos con guitarras y otros sin ellas a bailar y cantar en el Barco». Otra se formalizó durante la noche del 21 de enero, articulando tres bailes de «marineros» (folías) y uno del «campo» (tajarastes). Es conocido que estas expresiones han tenido cabida durante los dos trayectos de traslado del trono; no obstante, sus escenificaciones como acto independiente también han sido consanguíneas al marco lustral. En 1945, por ejemplo, se acomodó en la semana principal un «Día Típico» que incluyó concursos y muestras de bailes y cantos. Más tarde, en 1950 y 1955, este «Día Típico» incorporó un pasacalle musical de agrupaciones folclóricas. Tras un paréntesis de 1960 a 1970 en el que la atención se centró en dotar de un innecesario tipismo a la bajada del trono (con muestras de saltos de pastor, verseadores o, incluso, de silbadores de La Gomera), un Festival Folclórico Regional comenzó a celebrarse en la edición lustral de 1975; asimismo, en 1995 se inició una gala similar, aunque de carácter local, con los grupos de los distintos municipios de La Palma. Sin embargo, tanto una como otra cita presentan un cierto agotamiento. Esta circunstancia ha conducido a la elevación de una propuesta para reformular estos festivales en un acto que se inserte de un modo más adecuado en el protocolo de recibimiento según se ejecutó en aquellos iniciales espectáculos de la década de 1950. Bajo la denominación de *Danzas Romeras*, se retomaría el pasacalle proporcionando una mayor audiencia y redondeándose la puesta en escena con el estreno de coplas compuestas para la ocasión por poetas y folcloristas contemporáneos.

#### 4. EL PROTOCOLO EN LA ACTUALIDAD

##### 4.1. *El ciclo de los festejos*

En su programación lustral, el compendio de números que nutren la convocatoria festiva dibuja un completo ritual por el que se anuncia la inminente llegada de la Virgen de las Nieves. Además, este protocolo modula la entrada de la imagen en la ciudad, su estancia temporal y los cultos religiosos y el conjunto de actos de despedida y regreso al santuario. Todo ello según unas pautas bien determinadas. Como se ha expuesto a lo largo de estas líneas, se trata de un ceremonial compuesto por una veintena de actos (con distinta fecha de incorporación), perfilado a lo largo de los siglos y dirigido a cumplir el voto colectivo formalizado en 1676 a Nuestra Señora de las Nieves, quien otorga sentido pleno a estas representaciones y figuraciones, encajadas en una fiesta que mantiene su génesis barroca, especialmente patente en la pervivencia de algunas reliquias festivas y, sobre todo, en la continua confluencia interartística.

### 1º) Programa de recibimiento.

Tal como se conoce hoy en día, la fiesta de la Bajada de la Virgen es el fruto de tres siglos y medio de evolución. En la actualidad, los principales números que conforman el programa presentan una naturaleza anunciadora de la próxima venida de la patrona insular. Ello hace que la cita se desarrolle en las dos semanas previas a la conducción de la imagen. Desde mediados del siglo XVIII consta la presencia de un carro anunciador que salía a las calles en las vísperas del traslado. Sin embargo, en su mayor parte, este amplio protocolo se fraguó poco después; en especial con la incorporación de diferentes números (Gigantes y Cabezudos, Enanos, Pandorga, Danzas Infantiles, Acróbatas...) que han definido un guión misceláneo, renovador y cargado de simbolismo. Así, cuando la Virgen de las Nieves inicia su traslado procesional hasta Santa Cruz de La Palma, la llegada ha sido ya pregonada a través de la danza, el canto, el teatro o los desfiles.

### 2º) Entrada triunfal.

El ingreso de Nuestra Señora de las Nieves en el casco urbano de Santa Cruz de La Palma es una muestra viviente de la antigua fiesta barroca. La salida de la ermita de La Encarnación, emplazada fuera del perímetro urbano de la ciudad, y la consiguiente procesión son todo un discurso parlante de la fiesta dieciochesca: primero, con la representación del Diálogo entre el Castillo y la Nave y, a la llegada a la plaza de España, con la interpretación de la Loa de Recibimiento. La escena general se corona con una comitiva que parte a primera hora de la mañana desde el ayuntamiento y que traslada a las autoridades junto al pendón real a la referida ermita de Nuestra Señora de la Encarnación. Ello, en una trama urbana engalanada con una cuidada decoración callejera por la que transita la procesión, a base de colgaduras de damasco y mantones de Manila y la celebración de una misa compuesta por Luis Cobie-lla Cuevas para este preciso momento tras su entrada en el templo de El Salvador.

### 3º) Cultos religiosos.

Una vez que la imagen de la Virgen es depositada en la parroquia matriz comienzan los cultos religiosos (triduos, eucaristías, ofrendas, encuentros, visitas, procesiones...). En la actualidad, la venerada efigie permanece en Santa Cruz de La Palma por espacio de dos o tres semanas. Dentro de este marco litúrgico debe señalarse la continuidad de la antigua procesión general, aunque ahora realizada en dos etapas.

## 4º) Subida de la Virgen.

Finalmente, debe mencionarse el ritual de regreso de Nuestra Señora de las Nieves a su ermita. La procesión de subida incorpora loas de despedida, cuadros plásticos, un memorial a los difuntos, discursos frente a la Cueva de la Virgen (urbanización Benahoare) y un auto de subida o *Alegoría del Barranco*. Unos días antes se procede al traslado del altar y trono festivos propios de la imagen y en la tarde de la víspera tiene lugar una procesión en el centro urbano. Un aspecto destacable es la fecha en la que culmina este proceso de subida, 5 de agosto (onomástica de Las Nieves). Así se realiza desde 1930, cuando la fiesta se trasladó desde la primavera hasta el mes de junio. Esta circunstancia conllevó un redondeo cronológico aún más preciso con esta jornada en la que la Iglesia conmemora a Santa María la Mayor.

CEREMONIAL DE LA BAJADA Y SUBIDA DE LA VIRGEN	
Traslado de Bajada de la Virgen	
Itinerario	Santuario de Las Nieves, plaza de Las Nieves, camino de La Dehesa, camino de El Planto (con parada para lectura de poemas), camino de La Encarnación, ermita de La Encarnación (con parada y pernocta), cuesta de La Encarnación, calle Poggio y Monteverde, avenida de Las Nieves (con parada para la puesta en escena del Diálogo entre el Castillo y la Nave), calle Real, plaza de España, parroquia de El Salvador
Orden o secuencia	1º Conducción del altar-trono festivo de la Virgen (1º domingo festivo) 2º Inicio de la semana de recibimiento (2º domingo festivo) 3º Bajada de la Virgen de las Nieves (3º domingo festivo)
Horario	Vespertino
Traslado de Subida de la Virgen	
Itinerario	Parroquia de El Salvador, plaza de España, calle Real (con parada en las Cuatro Esquinas), calle Baltasar Martín, calle Velachero (antiguo llano de La Cruz), avenida González Méndez (con parada en la urbanización Benahoare), barranco de Las Nieves (con parada en el lomo de El Roque), plaza de Las Nieves, santuario de Las Nieves
Orden o secuencia	1º Conducción del altar-trono festivo de la Virgen (1-3 de agosto) 2º Regreso de la Virgen de las Nieves (5 de agosto)
Horario	Matutino

FUENTE: Bibliografía general de la Bajada de la Virgen. Elaboración propia.

## 4.2. Alegorías simbólicas

### a) Primer domingo festivo: la apertura.

Desde muy antiguo, el arranque de la Bajada de la Virgen parte del Izado de la Insignia de María en el castillo del morro de La Encarnación. La bandera blanca con la cifra mariana permanece en este recinto durante toda la franja por la que se extiende la fiesta. Concebida como procesión civil, se trata de una ceremonia de evidente contenido simbólico. Así, el traslado y enarbolado de la seña de María por las autoridades y el pueblo refleja el primer anuncio de la próxima venida de Nuestra Señora de las Nieves así como la voluntaria adscripción (al modo de las banderas oficiales de países y regiones) de Santa Cruz a esta «jerarquía nivariense». En esa misma jornada, en horario vespertino, se procede al traslado del trono festivo de plata (andas procesionales, gradas, faroles...) que convenientemente desmontado se porta por idéntico itinerario por el que lo hará después Nuestra Señora de las Nieves en su sillón de viaje. De esta manera, cuando la Virgen llegue a la iglesia de El Salvador encuentra su trono armado y preparado. El desplazamiento de este conjunto de piezas de plata se ha rodeado históricamente de la presencia de varios elementos simbólicos, como las banderas blancas con la «M» o emblema de María y las hojas de palma y de otros arbustos portados por los romeros junto a una música antiquísima y reiterativa sostenida a base de toques instrumentales de tajarastes y el sirinoque o el canto de romances, respaldados por el sonido de tambores, castañuelas y flautas. Su *leitmotiv*: «Venimos de romería con el trono de María» o «Venimos con alegría con el trono de María». Como se observa, se trata de una jornada perfectamente horneada en la que los dos actos que se suceden se combinan de un modo aquilatado. Un «acabado» pulcro y limpio para *comenzar* la fiesta.

### b) Segundo domingo festivo: la semana principal o del «anuncio» de la Virgen.

Más arriba se dijo que las primeras noticias documentales de la presencia de una comparsa de gigantes y cabezudos en la Bajada de la Virgen se remontan a 1815. Poco antes aparecen también en los fastos celebrativos organizados con motivo de la reinstauración al trono de Fernando VII (1814). Al igual que en todas las ciudades y villas importantes de la monarquía hispánica, estos personajes encabezaban la antigua procesión del *Corpus Christi*. El hecho de que se incorporasen a las fiestas lustrales en el domingo que abre la semana principal no es casual. No en vano, los Mascarones se incluyeron de manera ininterrumpida en esta jornada entre 1865 y 1945. Lo cierto es que existió una tradición de que los gigantes y cabezudos inauguraran o «encabezaran» esta semana principal o del «anuncio» de la llegada de la Virgen de igual modo a como lo realizaban en las procesiones del *Corpus*. Se trata de un detalle minúsculo que por su simplicidad no se estimó consignarlo por escrito.

c) Antevíspera del traslado mariano: el «pregón» de la imagería festiva.

La proximidad del traslado mariano desembocó en que en este día (de manera paralela al domingo previo y seguramente como derivación del viernes inmediato que acoge el Carro Alegórico y Triunfal) se articulara también un cuidado protocolo. Una jornada en la que se sucedían el Repique General de Campanas, la Danza de Mascarones y la Danza de Enanos. Al igual que en el epígrafe anterior, una tradición oral configuró la tarde de este jueves a modo de un gran «pregón alegórico» con la imagería festiva y el repique oficial de los bronces. Se continuaba de esta manera un esquema similar al de las figuras antecesoras en la procesión del *Corpus* en la que abrían la comitiva.

d) Víspera del traslado mariano: el «bando» de la «bajada».

Desde tiempo inmemorial, la representación del Carro Alegórico y Triunfal en la noche del viernes que antecede a la primera etapa de la procesión de bajada (antiguamente el 1 febrero, víspera del traslado) moduló las dos jornadas analizadas más arriba. Este auto mariano es el último número que anuncia (y por ello, el más solemne) la inminente llegada de la venerada imagen. Sus libretos subrayan la secular mediación de María (con ocasión de sequías, plagas, erupciones volcánicas, epidemias...) entre el cielo y La Palma. Además, a partir de 1900, la puesta en escena del Carro Alegórico se acompañó con la salida —horas antes— de la denominada *Batalla de Flores*, una cabalgata destinada a «preparar» la comitiva del nocturna con una aromática alfombra de pétalos y otras hierbas olorosas.

e) Primera etapa de la procesión de «bajada»: la Virgen en el extramuro.

En 1849, con la modificación del ciclo de traslado (de febrero a abril-mayo) se determinó que, en contraposición a como se habían operado hasta entonces las bajadas (madrugada y alba del 2 de febrero), se procediese a formalizarlas en dos etapas incluyendo una pernoctación en la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación, en las afueras de Santa Cruz de La Palma. A diferencia de los «quinquenios» antiguos, a partir de 1850 se decretó un primer paso en la franja vespertina del segundo sábado después de Pascua Florida y, el domingo siguiente, a primera hora de la mañana, se procediera a la solemne entrada de la Virgen de las Nieves en el centro histórico de la capital palmera. Es importante señalar que esta variación conllevó desde muy temprano su particular ceremonial. Así, esta primeriza etapa se surtió de algunos capítulos simbólicos y protocolarios como ejemplifican la recepción de la imagen mariana por parte de las autoridades en la plaza de La Encarnación, la interpretación de manera irregular de alguna salve o aria a modo de loa de salutación (1930, 1945-1955), la suelta de globos aerostáticos (1930-1935) o la quema de fuegos artificiales en

el castillo de la Virgen y en las proximidades del templo de La Encarnación (ofrenda tributada de manera ininterrumpida desde 1860).

f) Tercer domingo festivo y segunda etapa de la procesión de «bajada»: la entrada triunfante.

El complejo entramado de recibimiento de Nuestra Señora de las Nieves se corona el tercer domingo festivo con el ingreso de la imagen mariana en Santa Cruz de La Palma y su entronización en la parroquia matriz de El Salvador. El tránsito ofrece dos instantes culminantes. Uno, al poco de la salida de la ermita de La Encarnación, en las inmediaciones del barranco de Las Nieves, donde tiene lugar la antiquísima representación del Diálogo entre el Castillo y la Nave. El segundo, a la llegada a la plaza de España, bajo el umbral de El Salvador, donde se interpreta una Loa de Recibimiento. Con antelación, la jornada se abre con una procesión de las autoridades y pendón real desde las casas consistoriales. Entre 1905 y 1995, esta jornada se cerró con la Fiesta de Arte, una especie de epítome cívico. En fechas más recientes, esta velada se ha transferido al lunes siguiente.

PROTOCOLO IDEAL DE RECIBIMIENTO	
Primer domingo y semana de apertura	
Domingo	Izado de Bandera / Traslado de Llevada del Trono
Lunes	[A completar con los números repuestos o en proyecto de recuperar en los últimos años:] Alegoría de la Luz / Proclama de las Danzas / Danzas Romeras
Martes	
Miércoles	
Jueves	
Viernes	
Sábado	
Segundo domingo y semana de anuncio	
Domingo	Danza de Mascarones / Danza Coreada Infantil
Lunes	Desfile de la Pandorga
Martes	Danza de Acróbatas
Miércoles	Festival del Siglo XVIII (Bando Anunciador, Desfile de las Milicias de la Virgen, Paseo en la Calle, Baile del Minué)
Jueves	Repique de Campanas / Danza de Mascarones / Danza de Enanos
Viernes	Batalla de Flores / Carro Alegórico
Sábado	Procesión de Bajada / Justa Poética / Loa de Salutación / Poesías Murales / Fuegos Artificiales
Tercer domingo y entrada triunfal	
Domingo	Procesión Cívica / Diálogo entre el Castillo y la Nave / Loa de Recibimiento
Lunes	Fiesta de Arte

FUENTE: Bibliografía general de la Bajada de la Virgen. Elaboración propia.

### 4.3. *El ritual diario*

a) Izado y arriado de la insignia de María y salva.

Una vez que se procede a la conducción de la bandera hasta el castillo mariano y durante todas las jornadas que dura la fiesta, se procede al izado y arriado diario de esta insignia junto con el disparo de una salva por parte de uno de los cañones. Este ritual, cuyos orígenes se remonta al siglo XVIII, se realiza desde el primer domingo festivo hasta el 5 de agosto, jornada en la que la Virgen es devuelta a su santuario y en la que se clausuran los fastos.

b) Salvas en los números tradicionales.

Junto al ritual diario del izado-arriado de la bandera y sus respectivos cañonazos, el inicio de muchos de los números del programa tradicional se anuncia con el disparo de veintiuna salvas artilleras desde el castillo mariano. Igualmente, las salidas procesionales de Nuestra Señora de las Nieves así como otros momentos revestidos de especial solemnidad se saludan con los preceptivos veintiún cañonazos. Sin duda, se trata de una reminiscencia de la fiesta antigua en la que los diferentes traslados procesionales de la patrona de La Palma se acompañaban de un continuo martillero sonoro a base de pólvora.

## 5. CONCLUSIONES

La Bajada de la Virgen es una manifestación religioso-festiva que se extiende a través de sesenta y ocho ediciones. Como es lógico, a lo largo de este tiempo la celebración ha evolucionado tanto en sus contenidos como en las fechas de su organización. No obstante, desde mediados del XVIII aparece un protocolo festejante bien preciso y que con profundos cambios y una estructura completamente diferente ha mantenido ese concepto de *recibimiento* de la patrona insular. A través de los siglos el papel hegemónico de la Iglesia Católica ha ido perdiendo relevancia, al tiempo que las instituciones civiles han ganado protagonismo. En medio queda la población de La Palma que, con su implicación y esfuerzo, ha contribuido a mantener y dar brillo a la fiesta, si bien es cierto que con un papel cada vez más secundario y dependiente que antaño.

Los casi cuatrocientos años de bajadas documentadas no son un mero registro de actos religiosos o profanos, sino que constituyen un auténtico álbum histórico en el que todo tiene cabida, donde ha quedado reflejado el tiempo en que la Virgen de las Nieves ha bajado y las circunstancias que han propiciado y rodeado el traslado, con la constancia del clima o el vulcanismo, donde



se relatan siniestros, calamidades o efemérides, y que incluye un programa de actos contextualizados en su momento, reflejando gustos, modas, tendencias o mentalidades; una estampa que evidencia la evolución y que, a través de una lectura entre líneas, proporciona un conocimiento muy rico en numerosísimos ámbitos.

La fiesta ha cambiado y también su protocolo se ha transformado de manera paulatina. Lo que sí ha permanecido es un modo de hacer las cosas caracterizado por un cuidado y una puesta en escena barroquizantes, aunque no exento de sencillez e ingenuidad. No obstante, a partir de la década de 1960 se observa una cierta desatención en varios de estos aspectos, constriñendo una tradición centenaria y llegando, en ocasiones, a desvirtuar la esencia que la caracteriza. La declaración, en 1965, de la Bajada de la Virgen como Fiesta de Interés Turístico [Nacional] supuso un cambio de paradigma. La otrora celebración de carácter intimista e insular, tal como se había concebido y desarrollado durante siglos (con participación activa y disfrute de la población local), ha pasado a convertirse tanto en un espectáculo de masas como en un recurso propagandístico. Es evidente que la globalización de la sociedad contemporánea constituye un magnífico escaparate para la difusión y conocimiento de la cita en todo el mundo, pero no puede, ni debe obviarse el riesgo de banalización de la misma, con la consiguiente pérdida de su idiosincrasia, dimensión, esta última, que ha convertido la Bajada de la Virgen en un auténtico referente internacional. La incorporación de nuevos e imaginativos números, producto del ingenio popular, a lo largo de muchos lustros de «bajadas», en una transición lenta y constante, se saturaría cada vez más con actos derivados de las exigencias de mercados, eclipsándose por consiguiente el armazón que ha otorgado sentido a la celebración. En esa tesitura, la labor de potenciación y restitución patrimonial de los últimos años debe consolidarse como la fracción más valiosa de la fiesta. Sin embargo, ello no debe suponer una regresión en el proceso evolutivo secular. Baste citar, por ejemplo, la propuesta *Civitatem decorare* o, incluso la incorporación de la décima al programa de recibimiento, en una puesta en escena que se titularía *Iusta Poética*, como arquetipos de esta línea de trabajo.

*Tradicición y evolución* son dos concepciones que no deben contemplarse como antagónicas sino necesariamente complementarias. La primera, con un papel esencialmente conservador, fija la raíz y fundamento de la celebración impidiendo la pérdida de la perspectiva histórica. La segunda actúa como agente dinamizador que refuerza el arraigo del evento, adaptándolo a la sociedad de su tiempo. De su adecuada combinación dependerá la pervivencia y esplendor de la Bajada de la Virgen como una de las manifestaciones de mayor solera de España.

APÉNDICE:  
CUADROS ESQUEMÁTICOS DEL PROGRAMA DE LA BAJADA  
DE LA VIRGEN (1860-2015)

El presente anejo recoge la programación general de los números tradicionales de las fiestas lustrales de Nuestra Señora de las Nieves entre 1860 y 2015. La serie comprende casi todo el período que podría denominarse el de *fiesta moderna*; es decir, la Bajada de Virgen tras la exclaustración de los cuatro conventos ubicados en Santa Cruz de La Palma, cuya liquidación conllevó una modificación en los cultos marianos. Salvo las «bajadas» de 1850 y 1855 (ediciones cuyos guiones no se han localizado), se registra una sistematización por cuadros esquemáticos para cada edición quinquenal. El cambio celebrativo de la fiesta barroquizante a estos nuevos parámetros de un matiz más neoclásico coincidió, además, con el traslado de fechas: desde el mes de febrero se pasó a la primavera inmediatamente después de la Pascua Florida.

La relación de esta serie de cuadros se ha dividido por lustros, consignándose para cada uno el programa de actos tradicionales que conformó el protocolo cívico de recibimiento. El guión aparece organizado según los tres domingos que articulan el eje festejante y sus jornadas principales. La introducción de espectáculos musicales y teatrales foráneos —ajenos a la fiesta e incorporados a partir de la segunda mitad del siglo XX (como evidencian «festivales y galas de canción ligera», «conciertos líricos, de pop-rock o de música latina», «representaciones de zarzuelas»...)— ha solapado e incluso ha sustituido parte del rico muestrario de los números tradicionales. Por esta razón, esta clase de evento se ha señalado en los cuadros cuando ha sido necesario a falta de un acto propio en las jornadas principales, aunque —eso sí— marcado entre corchetes. La inclusión de estas menciones a veladas que no han aportado nada de interés a la fiesta se ha realizado en la necesidad de ofrecer una perspectiva completa de cada edición lustral.

Debe subrayarse que las referencias recogidas en cada cuadro no constituyen un inventario de la programación festiva. Se trata, más bien, de una relación del acervo inmaterial del anuncio de llegada. Su objetivo se dirige únicamente a ofrecer una perspectiva de la programación y su evolución a lo largo del tiempo. Con este propósito, se ha extraído lo «particular», dejando constancia de la abundancia de actos y de la forja de un preámbulo cívico de recibimiento conformado entre aproximadamente 1860 y 1900 y mantenido en su esencia hasta hace escasas décadas.

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1860</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 8 de abril	
Lun.-Sáb., 9-14 de abril	Traslado del Trono (lunes, 9 de abril, Pascua)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 15 de abril	Salvas desde el Castillo
Lunes, 16 de abril	Fuegos Artificiales y Globo Aerostático
Martes, 17 de abril	Danza Adulta (Españoles y Moros)
Miércoles, 18 de abril	Pandorga
Jueves, 19 de abril	Danza de Mascarones Danza de Enanos
Viernes, 20 de abril	Carro Alegórico
Sábado, 21 de abril	Procesión de Bajada Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 22 de abril	Procesión Cívica Diálogo entre el Castillo y la Nave
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1865</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 16 de abril	
Lun.-Sáb., 17-22 de abril	
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 23 de abril	Danza de Mascarones
Lunes, 24 de abril	Danza Adulta (contradanza de Miguel Salazar)
Martes, 25 de abril	Pandorga
Miércoles, 26 de abril	Danza Adulta (pantomímica)
Jueves, 27 de abril	Danza de Enanos
Viernes, 28 de abril	Repique de Campanas Carro Alegórico
Sábado, 29 de abril	Procesión de Bajada Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 30 de abril	Salvas desde el Castillo Loa de Recibimiento
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1870</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 17 de abril	
Lun.-Sáb., 18-23 de abril	
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 24 de abril	Danza de Mascarones
Lunes, 25 de abril	
Martes, 26 de abril	[Concierto de Banda de Música] Globo Aerostático
Miércoles, 27 de abril	Pandorga
Jueves, 28 de abril	Danza de Enanos
Viernes, 29 de abril	Carro Alegórico
Sábado, 30 de abril	Procesión de Bajada Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 1 de mayo	Loa de Recibimiento Danza Adulta (pantomímica)
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1875</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 28 de marzo	
Lun., 29 de marzo-Sáb., 3 de abril	
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 4 de abril	Danza de Mascarones
Lunes, 5 de abril	[Buile]
Martes, 6 de abril	Danza Adulta (Pantomímica de Domingo Perlomo)
Miércoles, 7 de abril	Pandorga
Jueves, 8 de abril	Repique de Campanas Danza de Mascarones Danza de Enanos
Viernes, 9 de abril	Carro Alegórico
Sábado, 10 de abril	Repique de Campanas Procesión de Bajada Loa de Salutación (salve en la plaza de La Encarnación) Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 11 de abril	Procesión cívica (pendón) Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento
Otras jornadas	
<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1880</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 28 de marzo	
Lun., 29 marzo-Sáb., 3 de abril	Danza Adulta (Indios) (sáb., 3 de abril)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 4 de abril	Danza de Mascarones
Lunes, 5 de abril	Danza Adulta (Indios y Guerreros Españoles)
Martes, 6 de abril	Pandorga
Miércoles, 7 de abril	Danza de Enanos
Jueves, 8 de abril	Danza de Mascarones y «Enanos» Danza Coreada Infantil (El Paso)
Viernes, 9 de abril	Repique de Campanas Danza de Mascarones Carro Alegórico (con danza de niños)
Sábado, 10 de abril	Procesión de Bajada
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 12 de abril	Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento Fuegos Artificiales
Otras jornadas	
<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1885</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 5 de abril	Izado de Bandera Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 6-11 de abril	
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 12 de abril	Danza de Mascarones Cabalgata (retreta)
Lunes, 13 de abril	Danza de Aeróbatas
Martes, 14 de abril	Pandorga
Miércoles, 15 de abril	Danza Coreada Infantil
Jueves, 16 de abril	Repique de Campanas Danza de Enanos
Viernes, 17 de abril	Carro Alegórico (con danza de niños)
Sábado, 18 de abril	Procesión de Bajada Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 19 de abril	Procesión Cívica (militar) Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1890</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 6 de abril	Izado de Bandera Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 7-12 de abril	
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 13 de abril	Danza de Mascarones
Lunes, 14 de abril	Estudiantina
Martes, 15 de abril	Danza Coreada Infantil (U'recoko Obreno)
Miércoles, 16 de abril	Pandorga
Jueves, 17 de abril	Repique de Campanas Danza de Mascarones Danza de Enanos
Viernes, 18 de abril	Carro Alegórico (con danza de niños)
Sábado, 19 de abril	Procesión de Bajada Fuegos Artificiales
ENTRADA TRICENAL	
Domingo, 20 de abril	Procesión Cívica (militar) Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1895</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 14 de abril	Izado de Bandera Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 15-20 de abril	
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 21 de abril	Danza de Mascarones Pandorga
Lunes, 22 de abril	[Paseo Musical]
Martes, 23 de abril	Danza Coreada Infantil (Mariposas)
Miércoles, 24 de abril	Batalla de Flores Danza de Acrobacias
Jueves, 25 de abril	Repique de Campanas Danza de Mascarones Danza de Enanos
Viernes, 26 de abril	Carro Alegórico (con danza de niños)
Sábado, 27 de abril	Procesión de Bajada Cabalgata (carroza alegórica) Fuegos Artificiales
ENTRADA TRICENAL	
Domingo, 28 de abril	Procesión Cívica (militar) Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1900</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 15 de abril	Izado de Bandera Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 16-21 de abril	
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 22 de abril	Danza de Mascarones
Lunes, 23 de abril	Pandorga
Martes, 24 de abril	Danza de Enanos
Miércoles, 25 de abril	[Paseo Musical]
Jueves, 26 de abril	Repique de Campanas Danza de Mascarones Danza Coreada Infantil (El Paso)
Viernes, 27 de abril	Batalla de Flores Carro Alegórico (con danza de niños)
Sábado, 28 de abril	Procesión de Bajada Loa de Salutación (plaza de La Encarnación) Cabalgata (retreta) Fuegos Artificiales
ENTRADA TRICENAL	
Domingo, 29 de abril	Procesión Cívica (militar) Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1905</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 23 de abril	Izado de Bandera Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 24-29 de abril	
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 30 de abril	Danza de Mascarones
Lunes, 1 de mayo	[Verbena]
Martes, 2 de mayo	Danza Coreada Infantil (de Francisco Camacho)
Miércoles, 3 de mayo	[Commemoración de la Fundación de Santa Cruz de La Palma. Fiesta de la Invencción de la Cruz]
Jueves, 4 de mayo	Repique de Campanas Danza de Mascarones Danza de Enanos
Viernes, 5 de mayo	Batalla de Flores Carro Alegórico (con danza de niños)
Sábado, 6 de mayo	Procesión de Bajada Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 7 de mayo	Procesión Cívica (militar) Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento Fiesta de Arte (Nuevo Club)
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1910</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 27 de marzo	Izado de Bandera Traslado del Trono
Lun., 28 mar.-Sáb., 2 de abril	
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 3 de abril	Danza de Mascarones
Lunes, 4 de abril	Danza de Acróbatas
Martes, 5 de abril	Danza Coreada Infantil («Ingeniosa Danza Coreada»)
Miércoles, 6 de abril	[Paseo Musical]
Jueves, 7 de abril	Repique de Campanas Danza de Mascarones Danza de Enanos
Viernes, 8 de abril	Batalla de Flores Carro Alegórico (con danza de niños)
Sábado, 9 de abril	Procesión de Bajada Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 10 de abril	Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento Cabalgata (retreta) y Pandorga
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1915</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 4 de abril	Izado de Bandera Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 5-10 de abril	
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 11 de abril	Danza de Mascarones
Lunes, 12 de abril	[Paseo Musical]
Martes, 13 de abril	[Paseo Musical]
Miércoles, 14 de abril	Cabalgata (retreta)
Jueves, 15 de abril	Repique de Campanas Danza de Mascarones Danza de Enanos
Viernes, 16 de abril	Batalla de Flores Carro Alegórico
Sábado, 17 de abril	Procesión de Bajada Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 18 de abril	Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1920</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 30 de mayo	Izado de Bandera
Lun., 31 mayo-Sáb., 5 de junio	
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 6 de junio	Cabalgata («aleraldos»). Danza de Mascarones Traslado del Trono
Lunes, 7 de junio	Danza de Acróbatas
Martes, 8 de junio	Fiesta de Arte («Fiesta Benalhoarco»)
Miércoles, 9 de junio	[Paseo Musical]
Jueves, 10 de junio	Repique de Campanas Danza de Mascarones Cabalgata (carroza) Danza de Enanos
Viernes, 11 de junio	Batalla de Flores Carro Alegórico
Sábado, 12 de junio	Procesión de Bajada Loa de Salutación (plaza de La Encarnación) Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 13 de junio	Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento Cabalgata (retreta)
Otras jornadas	
<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1925</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 12 de abril	Izado de Bandera Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 13-18 de abril	Pandorga (sáb., 18 de abril)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 19 de abril	Danza de Mascarones
Lunes, 20 de abril	[Fiesta Marítima]
Martes, 21 de abril	Danza Coreada Infantil (Arco Iris)
Miércoles, 22 de abril	Batalla de Flores Danza de Acróbatas
Jueves, 23 de abril	Globos Acroestáticos Repique de Campanas Danza de Mascarones Danza de Enanos
Viernes, 24 de abril	Procesión Cívica (pendón) Carro Alegórico (con danza de adultos)
Sábado, 25 de abril	Procesión de Bajada Salve de Salutación (plaza de La Encarnación) Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 26 de abril	Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento Fiesta de Arte
Otras jornadas	
<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1930</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 8 de junio	Cabalgata (Cortejo Anunciador) Izado de Bandera Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 9-14 de junio	Acróbatas (sáb., 14 de junio)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 15 de junio	Danza de Mascarones Danza Coreada Infantil (Flores)
Lunes, 16 de junio	Fiesta de Arte (Nuevo Club)
Martes, 17 de junio	[Fiesta Marítima]
Miércoles, 18 de junio	Batalla de Flores
Jueves, 19 de junio	Repique de Campanas Danza de Mascarones Danza de Enanos
Viernes, 20 de junio	Carro Alegórico
Sábado, 21 de junio	Procesión de Bajada y Plegaria Globos Acroestáticos Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 22 de junio	Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento [Coronación Canónica]
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1935</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 16 de junio	Levado de Bandera - Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 17-22 de junio	
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 23 de junio	Cabalgata (Cortejo Anunciador) - Danza de Mascarones
Lunes, 24 de junio	[Verbena] - Fuegos Artificiales
Martes, 25 de junio	Danza de Acróbatas
Miércoles, 26 de junio	Danza Coreada Infantil (Cupos de Nieve)
Jueves, 27 de junio	Repique de Campanas - Danza de Mascarones - Danza de Enanos
Viernes, 28 de junio	Batalla de Flores - Carro Alegórico
Sábado, 29 de junio	Procesión de Bajada - Globos Aerostáticos - Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 30 de junio	Diálogo entre el Castillo y la Nave - Loa de Recepción
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1940</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 23 de junio	Levado de Bandera - Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 24-29 de junio	Cabalgata (Cortejo Anunciador) (sáb., 29 de jun.)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 30 de junio	Danza de Mascarones - Verbena (con «trajes típicos»)
Lunes, 1 de julio	[Paseo Musical]
Martes, 2 de julio	[Paseo Musical]
Miércoles, 3 de julio	Danza Coreada Infantil (Margaritas)
Jueves, 4 de julio	Danza de Enanos
Viernes, 5 de julio	Batalla de Flores - Carro Alegórico
Sábado, 6 de julio	Procesión de Bajada - Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 7 de julio	Diálogo entre el Castillo y la Nave - Loa de Recepción - Cabalgata (con elementos de los números de la fiesta)
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1945</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 17 de junio	Levado de Bandera - Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 18-23 de junio	Pandorga (lun., 18 de jun.) - Cabalgata (vie., 21 de junio)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 24 de junio	Danza de Mascarones - Danza de Acróbatas
Lunes, 25 de junio	[Estampas Históricas] (espectáculo en el Círculo de Marte)
Martes, 26 de junio	Concurso de Cantos y Bailes Típicos (incluye cantos a la Virgen)
Miércoles, 27 de junio	Festival del Siglo XVIII
Jueves, 28 de junio	Danza de Enanos
Viernes, 29 de junio	Batalla de Flores - Carro Alegórico
Sábado, 30 de junio	Procesión de Bajada - Loa de Salutación (en la plaza de La Encarnación) - Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 1 de julio	Procesión Cívica (pendón) - Diálogo entre el Castillo y la Nave - Loa de Recepción - Fiesta de Arte
Otras jornadas	



BAJADA DE LA VIRGEN DE 1950	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 11 de junio	Izido de Bandera / Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 12-17 de junio	Pandorga (mié., 14 de jun.) / Danza de Mascarones y Cabalgata (sáb., 17 de junio)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 18 de junio	Día Típico / Desfile de Grupos Folclóricos
Lunes, 19 de junio	Danza de Acróbatas
Martes, 20 de junio	[Verbena]
Miércoles, 21 de junio	Festival del Siglo XVIII
Jueves, 22 de junio	Repique General de Campanas / Globos Aerostáticos / Danza de Mascarones / Danza de Enanos
Viernes, 23 de junio	Batalla de Flores / Carro Alegórico
Sábado, 24 de junio	Procesión de Bajada / Loa de Salutación (aria en la plaza de La Encarnación) / Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFA	
Domingo, 25 de junio	Procesión Cívica (pendón) / Diálogo entre el Castillo y la Nave / Loa de Recibimiento / Fiesta de Arte
Otras jornadas	
BAJADA DE LA VIRGEN DE 1955	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 12 de junio	Izido de Bandera / Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 13-18 de junio	Danza de Mascarones y Pandorga (sáb., 18 de junio)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 19 de junio	Día Típico / Desfile de Grupos Folclóricos
Lunes, 20 de junio	Cabalgata
Martes, 21 de junio	[Concierto de la Masa Coral]
Miércoles, 22 de junio	Festival del Siglo XVIII
Jueves, 23 de junio	Repique General de Campanas / Globos Aerostáticos / Danza de Mascarones / Danza de Enanos
Viernes, 24 de junio	Batalla de Flores / Carro Alegórico
Sábado, 25 de junio	Procesión de Bajada / Loa de Salutación (aria en la plaza de La Encarnación) / Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFA	
Domingo, 26 de junio	Procesión Cívica (pendón) / Diálogo entre el Castillo y la Nave / Loa de Recibimiento / Fiesta de Arte
Otras jornadas	
BAJADA DE LA VIRGEN DE 1960	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 12 de junio	Izido de Bandera / Traslado del Trono (versadores y cantos y bailes típicos)
Lun.-Sáb., 13-18 de junio	Danza de Mascarones y Pandorga (sáb., 18 de junio)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 19 de junio	[Lucha Canaria]
Lunes, 20 de junio	Cabalgata
Martes, 21 de junio	[Concierto de Banda de Música]
Miércoles, 22 de junio	Batalla de Flores
Jueves, 23 de junio	Danza de Mascarones / Danza de Enanos
Viernes, 24 de junio	Carro Alegórico
Sábado, 25 de junio	Procesión de Bajada / Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFA	
Domingo, 26 de junio	Procesión Cívica (pendón) / Diálogo entre el Castillo y la Nave / Loa de Recibimiento / Fiesta de Arte
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1965</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 13 de junio	Levado de Bandera - Traslado del Trono (salto de pastor, verseadores y cantos y bailes típicos)
Lun.-Sáb., 14-19 de junio	Danza de Mascarones y Pandorga (sáb., 18 de junio)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 20 de junio	[Festival de la Canción]
Lunes, 21 de junio	[Festival de la Canción]
Martes, 22 de junio	[Festival de la Canción]
Miércoles, 23 de junio	Batalla de Flores [Festival de la Canción]
Jueves, 24 de junio	Danza de Mascarones - Danza de Enanos
Viernes, 25 de junio	Carro Alegórico
Sábado, 26 de junio	Procesión de Bajada - Festival del Siglo XVIII - Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 27 de junio	Procesión Cívica (pendón) - Diálogo entre el Castillo y la Nave - Loa de Recibimiento - Fiesta de Arte
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1970</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 14 de junio	Levado de Bandera - Danza de Mascarones
Lun.-Sáb., 15-20 de junio	
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 21 de junio	Traslado del Trono (salto de pastor y exhibiciones folclóricas)
Lunes, 22 de junio	[Gala Musical]
Martes, 23 de junio	[Gala Musical]
Miércoles, 24 de junio	Batalla de Flores [Gala Musical]
Jueves, 25 de junio	Danza de Mascarones - Danza de Enanos
Viernes, 26 de junio	Carro Alegórico
Sábado, 27 de junio	Procesión de Bajada - Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 28 de junio	Procesión Cívica (pendón) - Diálogo entre el Castillo y la Nave - Loa de Recibimiento - Fiesta de Arte
Otras jornadas	

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 1975</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 29 de junio	Levado de Bandera - Traslado del Trono
Lun.-30 jun.-Sáb., 5 de julio	Danza de Mascarones (sáb., 5 de julio)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 6 de julio	Danza de Mascarones
Lunes, 7 de julio	Cabalgata (Cortejo Anunciador)
Martes, 8 de julio	Danza de Acróbatas
Miércoles, 9 de julio	Batalla de Flores - Festival del Siglo XVIII
Jueves, 10 de julio	Danza de Mascarones - Danza de Enanos
Viernes, 11 de julio	Carro Alegórico
Sábado, 12 de julio	Procesión de Bajada - Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 13 de julio	Procesión Cívica (pendón) - Diálogo entre el Castillo y la Nave - Loa de Recibimiento - Fiesta de Arte
Otras jornadas	

BAJADA DE LA VIRGEN DE 1980	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 29 de junio	Levado de Bandera - Traslado del Trono
Lun., 30 de jun.-Sáb., 5 de julio	Pandorga (mié., 2 de julio)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 6 de julio	Danza de Mascarones
Lunes, 7 de julio	Cabalgata (Cortejo Anunciador)
Martes, 8 de julio	Danza de Acróbatas
Miércoles, 9 de julio	Festival del Siglo XVIII
Jueves, 10 de julio	Danza de Mascarones - Danza de Enanos
Viernes, 11 de julio	Batalla de Flores - Carro Alegórico
Sábado, 12 de julio	Procesión de Bajada - Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 13 de julio	Procesión Cívica (pendón) - Diálogo entre el Castillo y la Nave - Loa de Recibimiento - Fiesta de Arte
Otras jornadas	

BAJADA DE LA VIRGEN DE 1985	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 30 de junio	Levado de Bandera - Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 1-6 de julio	Pandorga (mié., 2 de julio)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 7 de julio	Danza de Mascarones
Lunes, 8 de julio	[Concierto de Música Latina]
Martes, 9 de julio	[Concierto de Rock]
Miércoles, 10 de julio	Festival del Siglo XVIII
Jueves, 11 de julio	Danza de Mascarones - Danza de Enanos
Viernes, 12 de julio	Batalla de Flores - Carro Alegórico
Sábado, 13 de julio	Procesión de Bajada - Fuegos Artificiales
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 14 de julio	Procesión Cívica (pendón) - Diálogo entre el Castillo y la Nave - Loa de Recibimiento - Fiesta de Arte
Otras jornadas	

BAJADA DE LA VIRGEN DE 1990	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 1 de julio	Levado de Bandera - Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 2-7 de julio	Pandorga (lun., 2 de julio) - Cabalgata (Cortejo Anunciador) (sáb., 6 de julio)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 8 de julio	Danza de Mascarones
Lunes, 9 de julio	[Concierto Lírico]
Martes, 10 de julio	[Concierto de Rock]
Miércoles, 11 de julio	Festival del Siglo XVIII
Jueves, 12 de julio	Danza de Mascarones - Danza de Enanos
Viernes, 13 de julio	Batalla de Flores - Carro Alegórico (y Carro Pregón)
Sábado, 14 de julio	Procesión de Bajada - Fuegos Artificiales (explanada portuaria)
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 15 de julio	Procesión Cívica (pendón) - Diálogo entre el Castillo y la Nave - Loa de Recibimiento - Fiesta de Arte
Otras jornadas	

BAJADA DE LA VIRGEN DE 1995	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 2 de julio	Lzado de Bandera Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 3-8 de julio	Pandorga (lun., 3 de julio), Danza Infantil Coreada (Mariposas) (mar., 4 de julio)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 9 de julio	Danza de Mascarones
Lunes, 10 de julio	[Espectáculo de zarzuela]
Martes, 11 de julio	Danza de Mascarones [Espectáculo de zarzuela]
Miércoles, 12 de julio	Festival del Siglo XVIII
Jueves, 13 de julio	Danza de Mascarones Danza de Enanos
Viernes, 14 de julio	Carro Alegórico (y Carro Pregón)
Sábado, 15 de julio	Procesión de Bajada Batalla de Flores Fuegos Artificiales (explanada portuaria)
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 16 de julio	Procesión Cívica (pendón) Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento Fiesta de Arte
Otras jornadas	

BAJADA DE LA VIRGEN DE 2000	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 2 de julio	Lzado de Bandera Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 3-8 de julio	Danza Coreada Infantil (mar., 4 de julio) (no se incluyó en el programa)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 9 de julio	[Gala de la Reina]
Lunes, 10 de julio	Pandorga
Martes, 11 de julio	Danza de Mascarones
Miércoles, 12 de julio	Festival del Siglo XVIII
Jueves, 13 de julio	Danza de Mascarones Danza de Enanos
Viernes, 14 de julio	Carro Alegórico (y Carro Pregón)
Sábado, 15 de julio	Procesión de Bajada Batalla de Flores Fuegos Artificiales (avenida Marítima)
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 16 de julio	Procesión Cívica (pendón) Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento
Otras jornadas	Fiesta de Arte (jue., 20 de julio)

BAJADA DE LA VIRGEN DE 2005	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 3 de julio	Lzado de Bandera Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 4-9 de julio	Danza Infantil Coreada (Mariposas) (sáb., 8 de julio)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 10 de julio	Danza de Mascarones Danza de Acróbatas
Lunes, 11 de julio	Pandorga
Martes, 12 de julio	Batalla de Flores
Miércoles, 13 de julio	Danza de Mascarones Festival del Siglo XVIII
Jueves, 14 de julio	Danza de Enanos
Viernes, 15 de julio	Danza de Mascarones Carro Alegórico (y Carro Pregón)
Sábado, 16 de julio	Procesión de Bajada Fuegos Artificiales (explanada portuaria)
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 17 de julio	Procesión Cívica (pendón) Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento
Otras jornadas	Fiesta de Arte (lun., 18 de julio)

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 2010</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 4 de julio	Izado de Bandera Traslado del Trono
Lun.-Sáb., 5-10 de julio	Danza Coreada Infantil (Sirenas) (sáb., 10 de julio) Danza de Mascarones (sáb., 10 de julio)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 11 julio	Batalla de Flores
Lunes, 12 de julio	Pandorga
Martes, 13 de julio	Danza de Mascarones Danza de Acrobatas
Miércoles, 14 de julio	Festival del Siglo XVIII (en la calle) Festival del Siglo XVIII
Jueves, 15 de julio	Danza de Enanos
Viernes, 16 de julio	Danza de Mascarones Carro Alegórico (y Carro Pregón)
Sábado, 17 de julio	Procesión de Bajada Fuegos Artificiales (avenida Marítima)
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 18 de julio	Procesión Cívica (pendón) Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento
Otras jornadas	Fiesta de Arte (lun., 19 de julio)

<b>BAJADA DE LA VIRGEN DE 2015</b>	
SEMANA DE APERTURA	
Domingo, 28 de junio	Izado de Bandera Traslado del Trono
Lun., 29 de junio-Sáb., 4 de julio	Danza de Mascarones (mar., 30 de junio) Danza de Mascarones (vie., 3 de julio) Cabalgata (Cortejo Anunciador) (vie., 3 de julio) Danza Coreada Infantil (El Cocheito) (sáb., 4 de julio)
SEMANA PRINCIPAL	
Domingo, 5 de julio	Batalla de Flores
Lunes, 6 de julio	Danza de Mascarones Pandorga
Martes, 7 de julio	Danza de Acrobatas
Miércoles, 8 de julio	Festival del Siglo XVIII (en la calle) Festival del Siglo XVIII
Jueves, 9 de julio	Repique de Campanas Danza de Enanos
Viernes, 10 de julio	Carro Alegórico (y Carro Pregón)
Sábado, 11 de julio	Procesión de Bajada Poesías Murales Fuegos Artificiales (explanada del muelle)
ENTRADA TRIUNFAL	
Domingo, 12 de julio	Procesión Cívica (pendón) Diálogo entre el Castillo y la Nave Loa de Recibimiento
Otras jornadas	Fiesta de Arte (lun., 13 de julio)

## LOS TRASLADOS DEL TRONO DE LA VIRGEN DE LAS NIEVES EN SUS FIESTAS LUSTRALES

### THE TRANSFERS OF THE THRONE OF THE VIRGIN OF THE SNOWS IN THEIR LUSTRALS CELEBRATIONS

JUAN DE LA CRUZ RODRÍGUEZ\*

#### RESUMEN

Se habla de la historia de estos traslados desde sus inicios hasta nuestros días, describiendo los rituales que han permanecido invariables, así como las nuevas maneras que se han incorporado en la actualidad, especialmente en el traslado de la bajada. Se recomienda velar para preservar las esencias originales de este ritual único en nuestra región.

*Palabras clave:* traslado; trono; ritual votivo; ajuar; fiestas lustrales; romería; Santa Cruz de La Palma.

#### ABSTRACT

We talk about the history of throne transfers from its beginnings to the present day, describing the rituals that have remained unchanged, as well as the new ways that have been incorporated today, especially in the transfer of the descent. It is recommended to watch to preserve the original essences of this unique ritual in our region.

*Key words:* translation; throne; votive ritual; household furnishings; lustrals celebrations; pilgrimage; Santa Cruz de La Palma.

Las bajadas lustrales de la Virgen de las Nieves (Santa Cruz de La Palma) fueron fundadas por el obispo de Canarias Bartolomé García Ximénez en 1676. A partir de entonces se organizaron los traslados de la venerada imagen y de su ajuar, cada vez más rico gracias a las generosas aportaciones de los fieles que se fueron incrementando con el transcurso del tiempo, a medida que su fama de milagrosa se difundió por las islas y América, principalmente.

El inicio de la llevada del ajuar desde su morada en el santuario de Las Nieves hasta la parroquia de El Salvador, en el centro histórico de Santa Cruz

---

\* Museo de Historia y Antropología de Tenerife. Calle San Agustín, n. 22. 38201 San Cristóbal de La Laguna. Correo electrónico: [jdacruz@museosdetenerife.org](mailto:jdacruz@museosdetenerife.org).

de La Palma, se remonta a fechas tan tempranas como 1735, primera Bajada en la que se estrena el sillón de viaje sufragado por el vizconde del Buen Paso D. Cristóbal del Hoyo-Solórzano en 1733. Con anterioridad se trasladaba en las andas de baldaquino de plata ya existentes tres años después del primer trayecto lustral de 1680. Por tanto, podemos pensar que desde que la patrona fue transportada en su sillón de viaje, hubo que trasladar hasta la capital de la isla, antes de su llegada, las andas de baldaquino de plata con otras piezas de su ajuar para ser usadas en los diferentes actos acaecidos en sus quinquenales mudanzas. Dentro del conjunto merece especial mención el trono de plata en forma de altar-túmulo, habitualmente montado en su ermita. Es de suponer que a medida que transcurrían los años y el ajuar se incrementaba, las comitivas de portadores y acompañantes serían más concurridas, pudiendo asegurarse que el protocolo ritualizado que conllevaba esta traslación se fue configurando a partir de la tercera década del siglo XVIII.

La construcción del trono se dilató durante un largo periodo, pues se comenzó en 1708 y se completó con la adición de la grada más alta en el año 1733; pero podemos decir que su finalización no ha concluido, dado que las aportaciones de nuevas piezas continuó casi hasta nuestros días, teniendo en cuenta que el último tramo de la parte superior fue donado por José Duque Martínez en 1967 y estrenado en la Bajada de 1970<sup>1</sup>. En la actualidad, el trono se compone de cuarenta y dos piezas, a las que habría que añadir seis faroles, las andas procesionales, el sagrario, candelabros, jarrones, barandas y otras piezas menores que completan este singular túmulo, único en Canarias, que siguió las trazas del que en su día tuvo la Virgen de Candelaria en Tenerife, ya desaparecido<sup>2</sup>.

Las más tempranas alusiones a este traslado proceden de la *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 María Santísima de las Nieves en su vaxada en el quinquennio de este año de 1765*<sup>3</sup>. Nueve bajadas más tarde, concretamente en 1815, tenemos otra

<sup>1</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel. «Las Romerías del Trono de la Virgen de las Nieves». *Crónicas de Canarias*, n. 11 (2015), pp. 507-525.

<sup>2</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «Oro, plata y gemas: el tesoro y el joyero de la Virgen de Candelaria». En: Carlos Rodríguez Morales. *Imagen y reliquia: nuevos estudios sobre la antigua escultura de la Candelaria*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna, 2018.

<sup>3</sup> Véase: PÉREZ MORERA, Jesús. «Notas». En: *Descripción Verdadera de los solemnes Cultos y célebres funciones que la mui noble y leal ciudad de Sta Cruz de la isla del Señor Miguel de La Palma consagró a María Santísima de las Nieves en su vaxada en el quinquennio de este año de 1765*. Edición de Antonio Abdo y Pilar Rey. [Santa Cruz de La Palma]: Escuela Municipal de Teatro, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 1989, p. 68; POGGIO CAPOTE, Manuel. *Op. cit.*

curiosa descripción de los festejos en la que se menciona la bajada del trono como un acto ya configurado, con la curiosidad de relatar cómo los *gigantes* salían al encuentro de la comitiva cuando eran avisados de que el cortejo llegaba al morro de La Encarnación. El relato dice así: «En éstas y otras hizo seña el morro de venir ya el trono que siempre es uso traerlo dicho día; a este tiempo llegaron los gigantes al barranco y después de haber bailado allí fueron a encontrar el rancho. [...] Llegó en fin el rancho de trono, andas, barandas, sagrario, perillas, gigantes, clarín, banderas, tambores, ramos, etc.»<sup>4</sup>.

En las quinquenales celebraciones de la Bajada de la Virgen se hacía necesario el transporte de los elementos descritos desde la parroquia de Las Nieves hasta la de El Salvador; y lo que en su día debió ser una tarea rutinaria de acarreo se fue consolidando como un cortejo festivo que, como hemos visto, en las primeras décadas del siglo XIX tenía entidad propia y se encontraba perfectamente definido con los portadores y otros concurrentes que se sumaban con tambores, ramos, palmas, banderas, cantos festivos y demás, en un acto ritualizado cargado de simbolismo que se mantuvo casi invariable hasta la década de los años sesenta del siglo pasado.

Se bajaba el trono y el ajuar para que cuando la Virgen llegara a la parroquia de El Salvador tuviera todo dispuesto para ser entronizada; de igual manera había que subirlo a su ermita, de tal forma que a su regreso se encontrara todo arreglado para recibirla. Ambas comitivas festivas se desarrollaban con igual fin de traslado; pero con distintos protagonistas, diferente ruta y dispar espíritu. En la traída del trono, eran los vecinos de la demarcación capitalina los que se agrupaban para llegar hasta Las Nieves y mudar el rico ajuar hasta el centro; para la llevada de regreso, eran los vecinos de los barrios aledaños a Las Nieves los que se acercaban a Santa Cruz para subirlo hasta la ermita. Esta primera cuadrilla de traída era más numerosa y su espíritu festivo se transmitía a su paso por el recorrido desde el santuario por el camino de La Dehesa, El Planto, La Encarnación y la calle Real, como un anticipo de la gran celebración que comenzaba con este acto de transporte del trono.

En los años cuarenta del siglo XX, figuran en los programas de las bajadas alusiones a la traída del trono en las que se exhortaba a los participantes a vestir los trajes típicos, estableciéndose premios para las *rondallas más numerosas y mejor ataviadas* y, de igual manera, para la mejor *pareja regio-*

<sup>4</sup> PÉREZ GARCÍA, Jaime (ed.). *Descripción de todo lo que pasó en la Bajada de Nieves en La Palma, año de 1815*. [Santa Cruz de La Palma]: Cabildo Insular de La Palma: Escuela Municipal de Teatro, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma; CajaCanarias, D. L. 1997, p. 35.



*nal*. Este hecho de lucir las galas locales en el traslado fue adquiriendo singular relevancia con el paso de los lustros, al incrementarse de forma notable la presencia de participantes que se hacían eco de esta sugerencia. A partir de la década de los años sesenta del siglo pasado, se produjo una serie de alteraciones tendentes a modernizar las celebraciones de la Bajada de la Virgen que afectaron de forma patente a varios de los actos del programa, entre ellos el de la traslación del trono. En los primeros traslados, con maneras de *cortejo típico*, eran principalmente las formaciones folclóricas de la isla y algunos particulares los que asistían con sus trajes típicos; pero a partir de esta década —y más concretamente desde las bajadas de 1975 y 1980—, se ha ido incrementando de tal manera el número de participantes, que podríamos afirmar que se trata de unos de los episodios del programa festivo que mayor número de asistentes atrae.

Este acto ritual votivo, único en el archipiélago, ha ido mutando hacia lo que hoy se conoce en Canarias como una *romería típica*, celebración que difiere mucho con lo que se entiende por *romería* en su significado más genuino: ‘viaje o peregrinación que se hace con la intención de visitar una deidad en su santuario’. Por el contrario, en nuestra región casi siempre designa ‘un acto de concurrencia masiva en el que es preceptivo ataviarse con trajes típicos o apaños que los simulen, en forma de cortejo procesional presidido por la imagen del santo patrón, precedido de algún colectivo folclórico con música y baile, carrozas con motivos bucólicos (a veces tiradas por yuntas de ganado vacuno), danzas rituales y, a continuación, el resto de los asistentes que busca la diversión con mucho bullicio y jarana’. En el caso que tratamos, muchos de los participantes desconocen lo que motiva dicha comitiva y su multitudinaria presencia eclipsa por completo a los pocos que, a duras penas, persisten en mantener las maneras originales de tan singular hecho. Esta circunstancia, que a primera vista puede parecer un factor positivo de gran respuesta popular y todo un éxito para sus organizadores —los cuales califican los resultados de los actos festivos programados cuantificando el número de asistentes—, conlleva una apreciable carga de deterioro de nuestro más genuino patrimonio etnográfico, en el que el ritual tradicional queda ensombrecido por las nuevas maneras de concebir el traslado.

El cortejo de la subida del trono —con personalidad más austera y con un protocolo también establecido por la práctica de tantos lustros— es menos numeroso y más íntimo, siendo el sentimiento que le embarga más adusto, en una mezcla de satisfacción para los vecinos de Las Nieves y alrededores porque la Virgen regresará pronto; al tiempo, también es de desazón para los habitantes de la ciudad y alrededores, los cuales ven cómo la Señora marcha para no regresar hasta transcurrido el próximo lustro. La ruta de la subida del trono asciende por el sendero de la Virgen, el mismo que en unos días segui-



Traslado de Bajada del Trono, ca. 1990

rá la patrona insular por la calle Real, calle de Los Molinos, llano de la Cruz, camino del Velachero y barranco de Las Nieves. Este trayecto, rústico en parte, era adecentado unos días antes por los paisanos de Las Nieves y sus alrededores para el mejor desarrollo de las dos comitivas que en pocos días deambularían por él.

La segunda mudanza a pie dejó de efectuarse desde la década de los años setenta, a causa de la poca concurrencia que se hiciera cargo del acarreo del ajuar mariano, con lo que el transporte se efectuaba por medio de vehículos a motor. Este hecho cambió a partir del año 2015, cuando se retomó el traslado del trono festivo a pie, recuperándose en gran parte el ritual que acontecía en esta práctica festiva, preámbulo del final de las celebraciones lustrales. Con los portadores de las piezas concurrieron a esta acertada iniciativa colectivos folclóricos ataviados con sus trajes tradicionales, entonando arcaicas tonadas votivas, principalmente tajarastes, sirinoques y romances, acompañados con sus responderes alusivos al momento, como «Venimos con alegría / con el trono de María», al son de toques de tambor, castañuelas, flautas y bucios<sup>5</sup>. Estos cortejos festivos —con apariencia, a primera vista, de meras caminatas colectivas sin otro fin que el puro divertimento— siguen manteniendo determinadas esencias que los caracterizan como celebraciones únicas en la región, convertidas en actos votivos en los que la Iglesia deposita en manos de los fieles el traslado de los enseres de la patrona, en los que tienen cobijo las tonadas tradicionales arriba mencionadas, paradigmas de las formas más primitivas de nuestra música tradicional, relegada en estos momentos a las celebraciones eclesiásticas en tiempo de Navidad y a las mudanzas del trono en los fastos quinquenales. También enriquecía esta singular comitiva la asistencia de participantes portando palmas —ancestral costumbre ya presente en la cultura greco-latina— y banderas blancas con la «M» de María, elementos alegóricos —estos últimos— alusivos a la patrona, ya que las palmas representan a la propia isla, tal como aparece en su escudo en manos del arcángel san Miguel, y la patrona está personalizada en las banderas blancas con la mencionada «M»<sup>6</sup>.

La bajada del trono acontece una semana antes del inicio de los festejos cívicos y dos semanas previas a la entrada triunfal de la efigie mariana en la capital palmense, coincidiendo con otro acto cargado de simbolismo como es el traslado e izado de la enseña de María en el Castillo de la Virgen, en el morro de La Encarnación. En este principio de las celebraciones se dan algunas concomitancias no casuales que aportan nuevas cargas simbólicas a estas singulares mudanzas: el primer traslado tiene lugar en domingo por la tarde,

<sup>5</sup> Caracola marina (*Charonia lampas*).

<sup>6</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel. *Op. cit.*, p. 514.

siguiendo la misma ruta que tomará Nuestra Señora en su vespertina salida de bajada hasta ingresar en la parroquia del Salvador; de igual manera, se transporta el ajuar mariano saliendo de la parroquia capitalina a primeras horas de la mañana, transitando por las mismas sendas que unos días después conducirán a la comitiva de regreso de la Virgen a su habitual morada.

Estos dos traslados de bajada y subida del trono tienen en su embrión el hecho de haber sido producto de la iniciativa popular, que a lo largo de los lustros los han ido modelando en forma de comitiva votiva y que, a pesar de las inevitables mutaciones que con el paso de los años se han sucedido, siguen conservando sus esencias más genuinas con escasos parangones en el calendario festivo nacional.

Desde sus inicios, estas caminatas colectivas de transporte se han denominado *romerías de bajada y de subida del trono festivo* y así figuran en los programas oficiales desde su más antigua descripción conocida, la de 1815, aunque consideramos que esta nomenclatura no es la apropiada ya que estas mudanzas no reúnen las características de lo que este vocablo designa en nuestra comunidad. No se trata de una visita a una deidad en su habitual morada para celebrar su festividad o en cualquier otra fecha como cumplimiento de una promesa o por simple devoción; tampoco estamos ante una procesión presidida por un santo o virgen, con la concurrencia de carrozas, colectivos folclóricos y público en general que intentan evocar de forma idílica unas maneras basadas en el tipismo al uso en estas manifestaciones. Por tanto, nos encontramos ante unos hechos únicos, fundamentados en una tradición de más de trescientos años que, con algunas recientes adiciones —como la masificación, la interpretación de nuevos géneros musicales, el uso de los trajes regionales, etc.—, se mantiene viva en la esencia que la gestó, como fue el traslado del trono de la Virgen de las Nieves a Santa Cruz de La Palma para sus celebraciones lustrales, con un protocolo perfectamente definido por la práctica reiterada de tantos años y que ha permitido que se conserven en parte sus atributos originales.

A manera de conclusión, abogamos por un decidido anhelo de mantener estas celebraciones con sus características más genuinas, informando a los numerosos colectivos folclóricos de la isla cómo eran las antiguas maneras que acontecían en estos transportes: la interpretación de sirinoques, tajarastes y romances; comparecer con palmas, ramas y blancas banderas marianas —materiales que podrían ser facilitados por la organización—, vistiendo los variadísimos atuendos que la isla atesora y animándolos a servir de modelo para el resto de asistentes. Somos conscientes de que estas proposiciones serían puestas en práctica fácilmente en la subida del trono y que en el multitudinario cortejo de bajada las iniciativas sugeridas tendrían mayores dificul-

tades de implantación; no obstante, confiamos en que, con el ejemplo de la comitiva de subida, la situación se podría reconducir en las próximas celebraciones.

Sugerimos no referirnos a estos actos con la denominación de *romería*, por los particulares significados que en nuestra comunidad tiene este vocablo, que difieren notablemente con lo que realmente entraña dicha palabra. Creemos que se deberían retomar los antiguos términos de *traslados del trono*, que designan de forma clara el contenido que atesoran estas comitivas votivas. De igual manera, por su notable interés etnográfico y antropológico, apuntamos que el traslado de subida del trono se debe potenciar de forma eficiente, aunque tan solo fuera incluyéndolo en el programa oficial de actos civiles y religiosos, lo que ayudaría al público a planificar su posible participación. También se podrían facilitar a los asistentes los elementos simbólicos de vegetales y banderas blancas, enriqueciendo así este original hecho exclusivo de las fiestas lustrales.

## FOLKLORE DE TAMBOR Y CASTAÑUELAS: UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA SUBIDA DEL TRONO LUSTRAL

### DRUM AND CASTANET FOLKLORE: A REFLECTION ON THE LUSTRAL THRONE ASCENT

BENITO CABRERA HERNÁNDEZ\*

#### RESUMEN

A partir de un repaso de la organología canaria, se pone de relieve la importancia del folclore de tambor y castañuelas, un apartado menos conocido dentro de las manifestaciones musicales tradicionales insulares. Se concluye en su acertada reposición en las fiestas de la Bajada de la Virgen de La Palma.

*Palabras clave:* folclore musical; tambor; castañuelas; tajarastes; sirinoque; romances; Bajada de la Virgen; Canarias.

#### ABSTRACT

In the present analysis I will emphasize the importance of the drum and castanet folklore in the Canarian organology, a lesser-known section within the islands' traditional musical manifestations. I will conclude pointing out its successful revival in the Descent of the Virgin in La Palma.

*Key words:* Musical folklore; Drum; Castanet; Tajaraste; Sirinoque; Romances; Descent of the Virgin; Canary Islands.

En todos los pueblos existen muchos tipos de tradición musical y en cada uno de ellos se expresa la rica complejidad de formas estróficas, dancísticas, organológicas y de organización ritual e interpretación. Los variados ciclos (anual, vital) marcan en parte la pauta de sus diferencias y en su visión global se dimensiona la riqueza del bagaje etnomusical de cada comunidad. Estamos hablando de un proceso orgánico, de suerte que algunas tradiciones se incorporan, otras se transforman y muchas se pierden, en virtud de los vectores que inciden en el devenir de las sociedades que las manipulan y expresan. En Canarias, la rique-

---

\* Folklorista. Correo electrónico: [info@benitocabrera.com](mailto:info@benitocabrera.com).

za y pluralidad del folklore ha tenido su más declarado contrincante en las modas y en los dictados de una industria audiovisual que ha primado sobre el preciosismo de las polifonías y la escenificación de lo popular.

Nuestro archipiélago cuenta con una riqueza en melodías, ritmos y géneros considerable que ha hecho que nuestro folklore cruce fronteras y sea reconocido en muchos lugares. A ello han contribuido grupos y colectivos que han dedicado, durante décadas, un gran esfuerzo a indagar en nuevas maneras de expresar la tradición a través de la sofisticación de sus formas. Pero todo tiene su revés, y acaso hayamos descuidado elementos de nuestro folklore que tienen un incalculable valor histórico y musical. Una faceta que, en muchos casos, corre peligro de extinguirse y que precisa del respeto e impulsos necesarios para no perder una parte fundamental de nuestro patrimonio etnográfico. Nos referimos, sobre todo, a aquellas manifestaciones de carácter ritual y procesional basadas en un complejo instrumental en el que priman el tambor, las flautas y las castañuelas, en sus diferentes variantes y nombres.

Para entender mejor el tipo de expresiones de las que hablamos, deberíamos conocer algo sobre la naturaleza de los instrumentos. La ciencia que se dedica al estudio de los instrumentos musicales se llama *organología* y desde muy antiguo encontramos investigadores preocupados por buscar sistemas de clasificación y análisis de los utensilios usados por los humanos para hacer música. La más conocida y utilizada es la denominada *Hornbostel-Sachs*, aparecida en 1914. Según esta taxonomía, los instrumentos se dividen en cuatro grandes grupos:

- a) Ideófonos: instrumentos que suenan por sí mismos y suelen percutirse.
- b) Membranófonos: contruidos a base de membranas, generalmente de pieles de animal.
- c) Aerófonos: los que producen sonido gracias al aire insuflado en ellos.
- d) Cordófonos: los que poseen cuerdas que se hacen vibrar.

Existen varios trabajos publicados de gran interés, tanto de los posibles instrumentos utilizados por los indígenas canarios como de las clasificaciones realizadas en diferentes épocas. En este caso, siguiendo la tipificación mencionada, haremos una relación de los que se utilizan actualmente en Canarias para acompañar la música tradicional<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Sobre los instrumentos musicales de La Palma, véase: NODA GÓMEZ, Talio, SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. *Los instrumentos musicales tradicionales de La Palma*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017.

## a) Ideófonos:

## —Entrechocados:

Palos o claves de Tenerife y La Palma.

Lapas en Lanzarote y Fuerteventura.

Chácaras de La Gomera y El Hierro.

Cañas rajadas.

Piedras.

Castañetas o castañuelas.

Cucharas de metal.

## —Golpeados:

Percusión con el pie sobre el suelo.

Percusión con un palo sobre el suelo o caja de madera.

Triángulos.

Hierros-Espadas.

Campanas de iglesia (de uso litúrgico).

## —Sacudidos:

Calabazas de agua con piedras dentro (sonajas, maracas).

Vainas de flamboyán.

Esquilas, cencerros, campanillas, colleras de ganado o de animales domésticos, cascabeles, guisios.

Latas llenas de arroz, perdigones o piedrecitas.

## —Frotados:

Espadas (de uso exclusivo en ranchos de Ánimas y de Pascua).

Botella de cristal labrado.

Rasqueta o güiro de caña.

Carraca o matraca (de uso litúrgico).

Huesera.

## —Punteados:

Marímbula, marímbola o caja.

## b) Aerófonos:

## —Libres:

Zumbadera (piedra atada a un hilo o alambre).

## —Oboes de hoja:

Corteza de hinojo, hoja del cogollo de caña, hoja vegetal plegada en zigzag, tronco de las hojas de la calabacera, otros elementos vegetales.



- Clarinetes de hoja:  
Vinagrera, geranio, palito de loro, tallo del cebollino seco, hoja del laurel de Indias.
- Clarinetes de tubo:  
Tubo de caña con lengüeta.
- Silbatos:  
Pipa de albaricoque, alcachofa seca de la amapola o adormidera, canuto de caña.
- Flautas:  
Travesera (El Hierro).  
Pito (La Palma).
- Flautas de pico:  
*Ductus lingual*, pabellón natural (barro), de émbolo. Con orificio de digitación: La Palma (seis orificios) y Tenerife (tres orificios).
- Trompas naturales:  
Caracola, bucio o fotuto.  
Cuernos.
- Acordeones:  
De botones.  
Piano de mano de tecla.
- Otros:  
Pitos de agua.

c) Membranófonos:

- De marco:  
Pandero de parche y sonajas.  
Pandero de parche sin sonajas (para tajarastes).  
Sonajo o tambor (Icod de los Vinos).  
Panderetas con lapas y sonajillas.
- De caja:  
Tambores de un solo parche (Garafía, La Palma).  
Tambores de doble parche (caja de guerra, diferentes modelos y tamaños con o sin cala-cimbre, perdelera o bordón).

—Mirlitones:

Papel de fumar o tela de cebolla sobre un peine o canuto, dos trocitos de madera, membrana y tocados dentro de la boca.

d) Cordófonos:

—De cuerda pulsada:

Timple.

Contra.

Contro o camellito.

Requinto.

Guitarra.

—De cuerda pulsada con plectro o púa:

Laúd.

Laudín.

Mandolina.

Bandurria.

—De cuerda frotada:

Violín.

Contrabajo (de reciente incorporación).

Según esta clasificación, vemos que el porcentaje de ideófonos, membranófonos y aerófonos es superior al de los cordófonos, aunque son estos últimos los que han logrado desplazar a los primeros. Desde mediados del siglo XX, este tipo de folklore se ha consolidado en el panorama de la música canaria. Apuntamos algunas razones:

- 1º) Las líneas que la Sección Femenina trazó para la organización de colectivos de espectáculo folklórico potenciaron un modelo de formaciones estandarizadas, en las que primaba la estructura de un grupo musical formado básicamente por cordófonos y voces, más un cuerpo de baile. No es que se «prohibiera» el folklore de castañuelas, flautas y tambor, pero siempre resultó más llamativo el que se ejecutaba con cordófonos.
- 2º) Obviamente, la música ejecutada con guitarras, tipples e instrumentos de plectro consigue sonidos aparentemente más sofisticados, más acordes con una estética occidental y —digámoslo así— «comercial».
- 3º) La presencia de grupos como Los Sabandeños fue secundada por muchos colectivos de todo el archipiélago, que copiaron el esquema de

un coro que emplea armonías relativamente complejas y una base instrumental basada en cordófonos.

El folklore de tambor, castañuelas y flautas está muy ligado a las danzas rituales y procesionales. Estas presentan una estructura más rígida que la de las rondallas o grupos folklóricos. Suelen disponer de un número muy concreto de componentes y participan en contadas ocasiones con motivo de festividades enmarcadas dentro del ciclo anual.

En general, este tipo de complejo organológico es más propio de las islas occidentales del archipiélago. En Tenerife, las danzas de cintas, de arcos o de flores y los bailes del Niño son el máximo exponente; en el momento actual, están activas más de una veintena. El sustrato principal de todas ellas es el tajaraste, una base sobre cuyos posibles orígenes prehispánicos se ha especulado mucho.

En las islas orientales perviven los llamados *ranchos de Ánimas* (Gran Canaria y Fuerteventura) y *ranchos de Pascua* (Lanzarote). Sobre los segundos cabe destacar el arraigo que poseen en la villa de Tegui. Pese a que se deduce una antigüedad notable, los datos escritos de los que se dispone —en concreto, unos cuadernos fechados en 1897— hacen referencia a la figura de D. Juan Crisóstomo García como uno de los principales mentores de este rancho. D. Juan Crisóstomo estuvo al frente del rancho de Navidad de Tegui durante muchos años hasta su fallecimiento en 1933. Los instrumentos utilizados habitualmente son: seis o siete panderetas, cuatro espadas, dos triángulos, seis sonajas, dos castañuelas, un timple, dos o más guitarras y un requinto.

Por su parte, la isla de La Gomera basa su tradición etnomusical en el tambor y las chácaras, el conocido como *baile del Tambor*, género musical, coreográfico y literario, con un repertorio amplio de romances de diversas épocas y estilos, estudiado profusamente por investigadores como Maximiano Trapero<sup>2</sup> y José Ángel López Viera<sup>3</sup>.

En cuanto al uso de flautas, los aerófonos de boquilla son instrumentos poco conocidos y estudiados en el folklore canario. En las islas de Lanzarote y Fuerteventura no se utilizan. En Gran Canaria se tiene constancia del antiguo uso de unas pequeñas flautas de pico de cinco o seis agujeros conocidas como *gaitas*. En zonas de medianías, era un elemento de aviso para localizar el ganado, aunque también se empleaban para amenizar algunas fiestas.

<sup>2</sup> TRAPERO, Maximiano. *Romancero de la isla de La Gomera*. [San Sebastián de La Gomera]: Cabildo Insular de La Gomera, 1987.

<sup>3</sup> LÓPEZ VIERA, José Ángel. *Tambor gomero y oralidad: diálogo con los herederos*. La Esperanza [Tenerife]: Asphodel, 2003.

Es en las islas occidentales donde más se prodiga su ejecución. En La Palma no se concibe la interpretación del baile del *serinoque* sin la flauta de pico de seis agujeros fabricada con caña. También se emplea ocasionalmente para la interpretación de algunos romances como *La serrana* o el *Conde de Cabra*. En la villa de San Andrés, cada Nochebuena, suena aún el llamado *Tío-toí*, una variante de tajaraste interpretado con una flautilla de caña.

En La Gomera, los pastores utilizaban habitualmente una flauta conocida como *pito* o *pitorrera*, con fabricaciones que oscilaban entre los cuatro y ocho orificios. Prácticamente en desuso, se empleaba como entretenimiento mientras se cuidaba el ganado, así como para acompañar algunos géneros como el *santo domingo* o las *coplas de años nuevos*.

En Tenerife, las flautas de pico sirvieron siempre para acompañar los rituales al son del tajaraste. Es bien conocida la imagen de Cho Cirilo, tamborilero de Güímar, que tocaba el tambor con la mano derecha, mientras que con la izquierda movía los dedos en la flauta de pico conocida como *pita*. Eran muchos los municipios de esta isla que usaban estos aerófonos, hoy en día, cada vez más en desuso o sustituidos por flautas de plástico.

Es en El Hierro donde la flauta travesera tiene su mejor representación. Conocido como *pito herreño*, se trata de un tubo cilíndrico con seis agujeros alineados para conseguir las diferentes alturas de sonido, así como una embocadura por la que se sopla. El instrumento lleva, además, un tapón llamado *taco* o *corcho*, dispuesto en el interior del tubo que sirve para corregir la afinación. La disposición trasversa de su ejecución es única en los aerófonos canarios y su sonoridad está muy ligada al folklore ritual de esta isla, tanto en los toques de la Bajada de la Virgen de los Reyes como en expresiones tan interesantes como el *tango herreño*.

\* \* \*

No pretendemos plantear un exhaustivo análisis de los instrumentos referenciados, sino dar dimensión de su importancia y de su papel fundamental en el desarrollo de la historia de la música tradicional de Canarias. Estamos ante un aspecto de nuestro patrimonio musical que corre cierto peligro de desaparición. Para muchos organizadores de encuentros folklóricos, estos repertorios poseen poco atractivo estético y se minusvalora lo que en realidad vienen a ser las raíces más profundas de nuestra tradición literario-musical.

La Subida del Trono de la Virgen de las Nieves en La Palma conservó estas expresiones musicales hasta 1970, año en el que se eliminó del programa de las fiestas lustrales. En 2015, se recuperó, tras más de cuarenta años



Toque conjunto de todos los grupos a la salida de la Subida del Trono de la Virgen, 2015

de ausencia, el Traslado de Subida del Trono bajo su antigua forma, con el toque del sirinoque, tajarastes y romances con tambor, castañuelas y flautas. En dicho acto participaron los grupos de castañuelas de Breña Alta, de Villa de Mazo, de la Villa de San Andrés y del pago de Las Nieves (Santa Cruz de La Palma), así como las agrupaciones folklóricas Echentive (Fuencaliente) y Coros y Danzas «Nambroque» de La Palma.

La salida de más de sesenta piezas del trono de la Virgen a la plaza de España, con todos los grupos cantando a la vez un romance y, después, tocando un sirinoque, no sólo estuvo cargado de gran emotividad, sino de un interés etnográfico y musical indudables. *A priori*, cabría pensar que fue una feliz idea, pero la iniciativa contó con cierto rechazo por parte de algunos políticos y organizadores que argumentaban el escaso interés de tradiciones que «si se han ido perdiendo, será por algo». Cada anciano que fallece sin transmitir su legado es una biblioteca que se difumina para siempre. Cada expresión antigua que desaparece (por desidia o ignorancia) es un árbol que arde del bosque de nuestra identidad.

La reflexión última es la importancia de mostrar y poner de relieve esta clase de folklore musical, ancestral y tan poco conocido como valioso. En la isla de La Palma, la Subida del Trono es una de las escasas ocasiones en la que podemos contemplar en todas sus dimensiones una muestra de su riqueza. Vaya desde aquí un clamor para que la iniciativa de 2015 no sea una sombra y vuelva a repetirse para perpetuarse.

LA VIRGEN Y LA MAR: DIÁLOGO  
ENTRE EL CASTILLO Y LA NAVE  
THE VIRGIN AND THE SEA: DIALOGUE  
BETWEEN THE CASTLE AND THE CARAVEL

MARIO SUÁREZ ROSA\*

RESUMEN

Se ofrece una descripción así como el contexto general en el que gestó el Diálogo del Castillo y la Nave, uno de los actos más antiguos de la Bajada de la Virgen. En este sentido, se repasan algunas vicisitudes del obispo Bartolomé García Ximénez, de la cofradía de mareantes de Santa Cruz de La Palma y, por último, algunos detalles del número propiamente dicho.

*Palabras clave:* Bajada de la Virgen; Diálogo entre el Castillo y la Nave; teatro mariano; Santa Cruz de La Palma; Canarias.

ABSTRACT

In the present analysis I will offer a description as well as the general context where the Dialogue Between the Castle and the Caravel developed. It is one of the oldest performances in The Descent of the Virgin. I will go over some of bishop Bartolomé García Ximénez's vicissitudes, the Santa Cruz de La Palma mareantes' guild and, lastly, over some details concerning the actual performance.

*Key words:* Descent of the Virgin; Dialogue Between the Castle and the Caravel; Marian Theater; Santa Cruz de La Palma; Canary Islands.

1. INTRODUCCIÓN

Al referirse al elemento «agua» como parte de la creación del mundo, fray Luis de Granada afirmaba en su obra *Introducción al símbolo de la fe*: «Y así la mar, puesta en medio de las tierras, nos representa una gran feria y mercado, en el cual se hallan tantos compradores y vendedores, con todas las mercaderías necesarias para la sustentación de nuestra vida»<sup>1</sup>. Quizás sea esta una

\* Club de Vela Latina Benahoare (Santa Cruz de La Palma). Correo electrónico: perenquen@live.com.

<sup>1</sup> GRANADA, Luis de. *Introducción del símbolo de la fe*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, cap. VIII, parte I.

lectura excesivamente optimista del papel que ha jugado la mar en la humanidad, pero nos da una idea de la importancia que, por su posición geoestratégica, las islas Canarias, y entre ellas, de forma prominente, La Palma, han tenido en esa *gran feria y mercado*.

Pero, incluso, hasta tierra adentro, la mar trajo infinidad de calamidades en forma de ataques piráticos. Desde comienzos del siglo XIV, el archipiélago canario sufrió los ataques de portugueses, castellanos, mallorquines y catalanes. A partir de la conquista, los enemigos de la Corona de España (portugueses, franceses, ingleses y holandeses) seguirían con sus invasiones y ataques corsarios hasta finales del XVIII. No obstante, y como recoge el profesor Anaya Hernández, «el enemigo más pertinaz y dañino para las islas sería el corso magrebí, ya que debido a la ausencia de tratado de paz con el Magreb su presencia sería constante desde 1569 hasta 1749. Además, mientras los europeos buscaban únicamente el botín material que sus capturas les brindaban, los berberiscos perseguían también el de seres humanos»<sup>2</sup>.

Estos ataques, junto a las sequías, plagas y erupciones volcánicas, componían el plantel de desdichas que sufría la isla, ante las cuales los lugareños apelaban a la intercesión de la Virgen de las Nieves, cuya imagen trasladaban desde su santuario, ubicado a las afueras de Santa Cruz de La Palma, hasta el centro de la ciudad<sup>3</sup>.

## 2. LA AZAROSA EXPERIENCIA MARINERA DEL OBISPO RABADÁN

En 1676, ante una extraordinaria sequía, el entonces obispo de Canarias, Bartolomé García Ximénez Rabadán, autorizó de nuevo el traslado, dándose la circunstancia de que se encontraba en la isla acorralado por la presencia de varios barcos piratas que, vigilando los puertos de Tazacorte y Santa Cruz de La Palma, le impedían zarpar desde hacía meses. El fervor popular, unido a la especial sensibilidad que su atorada situación le provocaba, resolvió que el devoto acto se repitiese cada cinco años a partir de 1680. Y es que la existencia del prelado parecía estar abocada a un continuo infortunio en el que la

<sup>2</sup> ANAYA HERNÁNDEZ, Luis Alberto. «Huidas de cautivos y renegados de navíos corsarios berberiscos durante el siglo XVII». En: Mickaël Augeron y Mathias Tranchant (eds.). *La violence et la mer dans l'espace atlantique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015. Disponible en: <https://books.openedition.org/pur/19537?lang=it>.

<sup>3</sup> Véase el panorama descrito por: DÍAZ PÉREZ, Ana María. «La imagen de Nuestra Señora de las Nieves y las calamidades en la isla de La Palma». En: *1 Encuentro de Geografía, Historia y Arte de la Ciudad de Santa Cruz de La Palma*. [Santa Cruz de La Palma]: [Patronato del V Centenario de la Fundación de Santa Cruz de La Palma], D. L. 1993, v. II, pp. 112-119.



peor versión de la mar y sus usuarios más atroces siempre estuvieron presentes. En palabras del sacerdote e investigador Julio Sánchez Rodríguez, «Rabadán, como Ulises, fue “un peregrino por el mar”»<sup>4</sup>.

Según recoge José Viera y Clavijo, tras ser nombrado obispo y embarcar en Cádiz hacia Canarias el 5 de julio de 1665, su pequeña flota sufrió el infortunio de desviarse hacia Azores por una combinación de errores de cálculo e inclemencias meteorológicas. Al intentar retomar el rumbo correcto, la *saetía genovesa* en la que viajaba D. Bartolomé terminó peligrosamente cerca de la costa africana, donde «vieron moros navegando por las orillas». Prosigue Viera y Clavijo: «los vientos, que soplaban muy recios eran absolutamente contrarios al intento de volver en busca de las islas; así se hallaron en la dura necesidad de seguir rumbo de la América»<sup>5</sup>.

Tras no pocos sufrimientos, lograron llegar a Puerto Rico el 9 de agosto, desde donde intentó varias veces zarpar hacia Canarias, lo que logró el 10 de octubre «en una mala carabela». Al poco de salir, «sobrevino una tormenta tan deshecha que para salvar vidas fue menester desarbolar, aligerar carga y arrojar a agua muchas santas reliquias». Pero cuando todo anunciaba un fatal desenlace, una flota de navíos mercantes ingleses les socorrieron. El capitán de la flota ofreció alojamiento en su barco al obispo y su familia, pero a los tres días, confundiendo con un «indiano», le exigió mil quinientos pesos. Tras pasar la Navidad a bordo, el 27 de diciembre vieron la isla de La Palma y el 29 el maltrato obispo desembarcó en Santa Cruz de Tenerife. Habían transcurrido casi seis meses desde que partiera de Cádiz. Según Viera y Clavijo<sup>6</sup>:

el deseado arribo del ilustre Prelado, sus raras aventuras, y la anticipada opinión de su gran virtud, que le hacían una persona interesante para los Canarios, todo contribuyó a que fuese recibido con las mayores demostraciones de contento; bien que no dexaban de desconsolarse, creyendo, al considerar su delicada complexión, que no tendrían Obispo para veinte y cinco días; sin embargo, el Pontificado de Don Bartolomé Ximénez fue de veinte y cinco años.

Recuperado Rabadán de tan penoso y largo viaje, quiso que su primera visita pastoral fuese a La Palma, pues hacía treinta y seis años que ninguno de sus antecesores arribaba a esta. En julio de 1666 se embarcó desde el puerto de La Orotava en la misma carabela en que había vuelto de las Indias. Nuevamente, la fatal combinación de errores de cálculo e inclemencias meteorológicas obligaron al obispo a desviarse hasta Tazacorte, desde donde, tras una

<sup>4</sup> SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio. «La odisea del obispo Rabadán (I, II, III). *Iglesia al día*, ns. 102-103-104 (febrero, marzo, abril de 1997), p. var.

<sup>5</sup> VIERA Y CLAVIJO, José. *Noticias de la historia general de las islas de Canaria*. Madrid: Imprenta de Blas Román, Madrid, 1772-1783, v. IV, «Libro decimosexto».

sufrida marcha, pudo llegar a Santa Cruz de La Palma. Sin embargo, al arribar fue requerido en Tenerife para sofocar una revuelta de clérigos, por lo que hubo de abandonar precipitadamente la isla. No sería esta la única vez que D. Bartolomé sufriera la furia de la mar y la impericia de los pilotos; en otra ocasión en que deseaba visitar la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, su nave padeció una dura tormenta que la desvió hacia la Aldea de San Nicolás.

En 1675, «volvió a la Palma, en donde, por tener bloqueados los puertos dos embarcaciones de Moros que solicitaban cautivar al Obispo, estuvo detenido hasta Marzo de 1676, que pudo pasar a la Gomera, escapándose casi milagrosamente de sus garras», describe Viera y Clavijo. Con total seguridad, al estipular que cada cinco años la Virgen de las Nieves bajara desde su santuario a la ciudad y puerto de Santa Cruz de La Palma, de alguna manera Rabadán quería que también intercediera por las gentes de mar, cuyas fatigas sufrió en sus propias carnes.

### 3. LA HERMANDAD DE MAREANTES

A finales del siglo XIV, navegantes gallegos, portugueses y andaluces trasladaron hasta las islas el fervor por san Telmo, patrón de los hombres del mar, cuyos prodigios en tierras gallegas se iban extendiendo. En torno a esta figura se crean las hermandades o cofradías de mareantes, asociaciones de índole profesional, económica y religiosa que miraban por el bien físico y espiritual de sus cofrades. Estaban integradas por capitanes y mareantes (marineros) y en La Palma se fundó en 1591, poco tiempo después de que se construyera la primera ermita en su honor en 1574<sup>7</sup>.

La hermandad de mareantes costeó la restauración de la ermita de San Telmo (actual ermita de la Virgen de la Luz) entre los años 1675 y 1680, bajo la prelatura del obispo Rabadán, dándose por descontado que en las primeras *bajadas* jugara un destacado papel, que bien pudiera estar relacionado con algún número en el que participara una embarcación fondeada frente a la ermita recién restaurada. Esta hipótesis estaría en línea con la propuesta de cambiar la ubicación de la escenificación del Diálogo entre el Castillo y la Nave, surgida en la Bajada de la Virgen de 1900, consistente en fondear un barco real frente al risco de La Luz y construir una fortaleza provisional en lo alto del morro<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> IBIDEM.

<sup>7</sup> MORÍN JIMÉNEZ, Constanza. «San Telmo: protector de los mareantes canarios en sus viajes a América». En: *IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990)*. Coord. por Francisco Morales Padrón. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 1993, v. II, pp. 1337-1353.

<sup>8</sup> 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*:

Prueba de su total implicación supone el hecho de que antes de las fechas señaladas para la celebración, miembros de esta cofradía recorrían la ciudad en un falucho de madera, lona o papel, solicitando ayuda económica para los festejos.

#### 4. DIÁLOGO ENTRE EL CASTILLO Y LA NAVE

El Diálogo entre el Castillo y la Nave es uno de los actos más destacados en el programa de festejos en honor a Nuestra Señora de las Nieves con motivo de su traslado lustral<sup>9</sup>. Se trata de una representación derivada de los Desembarcos de Moros y Cristianos llegados desde el Mediterráneo a su paso hacia tierras americanas, en los que se mezclan el fervor religioso y la actividad marinera. En esa puesta en escena participaban desde sus orígenes auténticos marineros que llevaban a cabo las faenas propias de una embarcación a vela de la época. Embarcación que, por cierto, muy improbablemente fuera una réplica de una carabela, como la existente en la actualidad, ya que en los años posteriores al descubrimiento de América estas fueron cayendo en desuso en la medida en que la aparecieron nuevos tipos, como el galeón, de mayor porte y que facilitaba el incipiente tráfico novoiindiano. Abundando en esta afirmación, figura en una letra de 1880 el término *juanete*, un modelo de vela del que carecían carabelas y naos.

En el desarrollo de esas faenas, la marinería ofrecía lo mejor de su experiencia en la mar ante su admirada Virgen, al igual que desde hace siglos vienen haciendo en las procesiones marítimas, en las que engalanan sus embarcaciones a la vista de las distintas vírgenes y santos que los favorecen, a lo largo y ancho de las islas en el día de sus festividades.

---

*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 de Caja General de Ahorros de Canarias, 2010, pp. 89-111.

<sup>9</sup> Una bibliografía sucinta del número es como sigue: HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria. *La isla de la Palma: las fiestas y tradiciones*. [La Laguna]: Centro de la Cultura Popular Canaria, D. L. 2001; IDEM. «La Virgen sobre su nave». 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. 539-544; MARTÍN PÉREZ, Francisco J., LORENZO TENA, Antonio, POGGIO CAPOTE, Manuel. 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. 523-538; PÉREZ VIDAL, José. «Tradiciones marineras: el Castillo y la Nave». *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. 7, cuad. 4 (1951), pp. 697-703; POGGIO CAPOTE, Manuel, MARTÍN PÉREZ, Francisco J., LORENZO TENA, Antonio. *¡Ah de la nave!: historia y cultura del curso berberisco en la isla de La Palma*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2014; YANES CARRILLO, Armando: *Cosas viejas de la mar*. Santa Cruz de La Palma: J. Régulo, 1953, pp. 80-85.



Diálogo entre el Castillo y la Nave, ca. 1900, Archivo General de La Palma

Otra demostración de marinería la encontramos en la celebración de distintas competencias llevadas a cabo entre los pequeños barcos usados para la pesca litoral, el cabotaje insular o las operaciones portuarias. Estos portaban un aparejo compuesto por un palo y una percha (en ocasiones se usaban los mismos remos) sobre los que envergaban un paño triangular denominado *vela latina*. En el entorno que nos ocupa, el ser más marinero y realizar un mejor manejo de las velas que se tradujera en una victoria ante los demás implicaba un reconocimiento y un respeto dentro de la comunidad.

En los programas de festejos organizados con motivo de la Bajada de la Virgen figuran regatas a remo y a vela desde las últimas ediciones del siglo XIX hasta mediados del XX<sup>10</sup>:

—«1890, martes 15 de abril: 4 de la tarde: Regatas de votes y candraes en la bahía de esta capital».

<sup>10</sup> *Programa de los festejos públicos con que ha de celebrarse la festividad tradicional de la bajada de la imagen de Nuestra Señora de las Nieves en el presente año de 1890*. [Santa Cruz de La Palma: Imprenta El Time], 1890; *Programa de los festejos públicos con que ha de celebrarse la festividad tradicional de la bajada de la imagen de Nuestra Señora de las Nieves en el presente año de 1895*. [Hoja suelta]. [Santa Cruz de La Palma: Imprenta El Time], 1895.



Diálogo entre el Castillo y la Nave, 1930, Archivo General de La Palma

—«1895, viernes 26 de abril: 4 de la tarde: Habrá regatas de botes y canchayes. Durante la regata habrá música en la plazuela del Muelle».

Las regatas de vela latina se han celebrado hasta 1965, siendo uno de los números «deportivos» más antiguos de los celebrados con motivo de la Bajada de la Virgen, si bien estas primeras manifestaciones no deben considerarse como deporte si nos atenemos a la definición de éste como ‘actividad física ejercida como juego o competición cuya práctica supone entrenamiento y sujeción a normas’<sup>11</sup>.

Regresando al Diálogo entre el Castillo y la Nave, observamos en sus distintas letras el uso de terminología naval como *tamborete*, *gavias*, *juanete*... así como expresiones náuticas como *¡carga mayores!* que significa ‘aferrar la vela mayor a su respectiva verga’, e, incluso la descripción de maniobras como *braza mayor* y *gavias a estribor*; y *trinquete* y *velacho por babor*, lo cual indica la suma importancia que se le confería a este acto en el cual se hace patente la participación de la «gente de mar»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> SUÁREZ ROSA, Mario. *Mar y viento: la vela como recreo y deporte en la isla de La Palma: la creación de los primeros clubes náuticos en Canarias: 50 años de la regata lustral, 1960-2010*. Madrid: [s. n.], 2010.

<sup>12</sup> FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín. *Diccionario marítimo español*. Madrid: Imprenta Real, 1831.

Como curiosidad, en estas mismas letras se hace referencia a una supuesta llegada de la nave desde el este<sup>13</sup>:

—«Y de la Nazareth llego este día».  
[1840]

—«Traigo de Jericó la Pura Rosa,  
de Palestina la Azucena Hermosa;  
traigo el Cedro en el Líbano arraigado  
y el Olivo pacífico y sagrado.  
Traigo el Alto Ciprés, la Vid Pomposa  
de la región de Engadi deliciosa;  
la Oriental Perla, el Arabesco Aroma  
y de Sión la Cándida Paloma».  
[1895]

Normalmente, desde este punto cardinal se ha aproximado a lo largo de la historia la mayoría de los que llegan a la isla, para bien o para mal. Sin embargo, el barco está precisamente orientado hacia ese rumbo, como si abandonara el puerto, en vez de arribar. Es de suponer que esta disposición con la proa hacia el este buscara un mejor y más seguro manejo del velamen, pues el viento dominante en la zona es el noreste.

## 5. PARA CONCLUIR

En la mar encontramos el sino de la sociedad palmera. Ha sido el nexo de unión con el resto del mundo, lo que ha posibilitado un floreciente auge económico, social, y cultural; pero también ha traído la desgracia por medio de infinidad de ataques piráticos. Ha sido proveedor de alimentos, pero también ha arrebatado las vidas de aquellos marineros que fueron víctimas de los temporales, naufragios, piratas, enfermedades de a bordo y también, a veces, de la mala suerte. Es lógico pensar que en el origen de la Bajada de la Virgen encontremos de nuevo la mar.

<sup>13</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel, MARTÍN PÉREZ, Francisco J., LORENZO TENA, Antonio. *Op. cit.*

«CEDEN LA FIESTA A LOS OÍDOS»: LOS SENTIDOS  
DEL CUERPO EN LAS LOAS MARIANAS DE JUAN  
BAUTISTA POGGIO MONTEVERDE E ISIDORO  
ARTEAGA DE LA GUERRA

«CEDE THE PARTY TO THE HEARING»: THE BODY'S SENSE  
IN MARIAN LOAS BY JUAN BAUTISTA POGGIO  
MONTEVERDE AND ISIDORO ARTEAGA DE LA GUERRA

ALEJANDRO COELLO HERNÁNDEZ\*  
PABLO SÁNCHEZ HERNÁNDEZ\*\*

RESUMEN

El proceso de insularización del modelo calderoniano y de los imaginarios barrocos a cargo de Juan Bautista Poggio Monteverde se observa en la espectacularización de la Bajada de la Virgen de las Nieves en Santa Cruz de La Palma. Así pues, las loas concebidas para la festividad reflejan la percepción barroca sobre los sentidos, así como su valor teológico dentro de la sociedad contrarreformista. No obstante, Poggio Monteverde transforma este modelo en un aparato de advocación mariana en el que los sentidos sirven de vía de expectación y disfrute de la presencia de la Virgen. Isidoro Arteaga de la Guerra, años después, también continuará este esquema en el que los sentidos quedan absortos ante la divinidad. De esta forma, aunque el oído y la vista ocupen un lugar central según las preferencias barrocas, se supera la condena que se hizo en el siglo XVII de los sentidos en aras de alegorizar el placer sensitivo de los feligreses ante la visita lustral.

*Palabras clave:* Bajada de la Virgen; Santa Cruz de La Palma; loas marianas; sentidos del cuerpo; Juan Bautista Poggio Monteverde; Isidoro Arteaga de la Guerra.

ABSTRACT

The process of insularization of the Calderonian model and the baroque imaginaries by Juan Bautista Poggio Monteverde is observed in the spectacularization of the Descent of the Virgen de las Nieves in Santa Cruz de La Palma. Thus, the loas conceived to the feast reflect the baroque perception about senses, as well as its theological value inside the counter-reformist society. Nevertheless, Poggio Monteverde transforms this model into a devise for the Marian

---

\* Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid) y Universidad Complutense de Madrid. Correo electrónico: alejandro.coello@cchs.csic.es y alecoell@ucm.es.

\*\* Investigador independiente. Correo electrónico: pablosanchernandez@gmail.com.

advocation in which senses act as a way of expectancy and rejoice of the Virgen's presence. Isidoro Arteaga de la Guerra, years later, also continues this scheme in which senses are fascinated by Divinity. In this way, although hearing and sight occupy a main place according to baroque preferences, the sentence to senses made in the XVII<sup>th</sup> century is overcome in favor of allegorizing the sensitive pleasure of parishioners facing the lustrum visit.

*Key words:* Descent of the Virgen de las Nieves; Santa Cruz de La Palma; Marian loas; body's sense; Juan Bautista Poggio Monteverde; Isidoro Arteaga de la Guerra.

## 1. INTRODUCCIÓN

El creciente interés por la Bajada de la Virgen de las Nieves ha generado una ampliación del *corpus* dramático de loas marianas de los siglos XVII y XVIII. Esta labor de recuperación textual en los archivos insulares, de gran importancia, se ha de someter a un estudio que trascienda la ecdótica, la datación, las fechas de representación o la autoría con el fin de interpretar los textos. De esta manera, el presente trabajo pretende reflexionar en torno a las dramaturgias concebidas para la imagen palmera dentro de las coordenadas teatrales de la época, con especial atención a la herencia del modelo calderoniano que sirvió de influencia para Juan Bautista Poggio Monteverde, hasta la fecha, primer artífice de la espectacularización *sensu stricto* de esta festividad.

Como bien han apuntado investigaciones previas, se desconoce si en cada año lustral se representaban una o más loas y cuáles fueron sus condiciones de escenificación, por lo que la ausencia de datos dificulta un estudio centrado en los parámetros históricos. Por esa razón, se aplica una mirada tematólogica que atienda a diversos textos que pudieron formar parte del repertorio del mismo año. En concreto, se fijará como objeto de estudio el análisis de la presencia de los sentidos (oído, vista, gusto, tacto y olfato) en las obras dramáticas que se conservan para la festividad entre 1685 y 1740, independientemente de que algunas fueron repuestas en este mismo periodo o posteriormente. Con lo cual se aspira a insertar la tradición dramática palmera dentro del contexto creativo nacional y entender el acervo barroco que late en esta cita religiosa.

Sin lugar a duda, la utilización de los sentidos en el teatro sacro español ha tenido un gran recorrido, cuya primera huella habría de buscarse en la *Farsa sacramental de los cinco sentidos* recogida en el *Códice de los Autos Viejos*. Aunque hay una tradición previa de índole grecolatina o judeocristiana, se ha de destacar la reinterpretación de los sentidos por el Catolicismo, que les dota de nuevas significaciones dentro del dogma, de gran proyección, sobre todo en el territorio ibérico-insular, tras la Contrarreforma. Aun así, ya en las epístolas de san Pablo o en las *Confesiones* de san Agustín, se formula la predilección



por el oído como sentido, aspecto que en el Barroco se desarrolló con la íntima relación del texto con la música y generó un gran debate dada la potenciación de la visualidad en los montajes de la época. Estos dos sentidos —oído y vista— se configuran como eje del paradigma barroco en donde su trascendencia teológica repercute en la concepción escénica del siglo XVII. Es decir, en el teatro religioso, se manifestaron tanto en los temas como en la forma, marcada por una gran espectacularidad plástica y sonora. De esta manera, las piezas teatrales materializan el fin adoctrinador y dirigista de la Contrarreforma, ya que los sentidos han de ser educados como vías para alcanzar la fe.

Aunque ya Rozas López<sup>1</sup> señala que en la escuela lopista los sentidos no se erigen como tema principal o destacado, puesto que, además, su trascendencia no llega a materializarlos siquiera en personajes, sí se mencionan y se reflexiona en torno a ellos, como en *Del pan y del palo*, de Lope de Vega, obra en la que adquieren un matiz negativo. Calderón modifica este tratamiento de los sentidos al incluirlos como núcleo temático de algunas de sus piezas, como la loa sacramental de *La vida es sueño* o en su auto sacramental *Los encantos de la culpa*. Por ello, probablemente la constante referencia en el modelo calderoniano para los autos sacramentales tuviese una notable incidencia en la construcción del entramado espectacular de la Bajada de la Virgen de las Nieves de mano de Poggio Monteverde, quien tomó como referente al dramaturgo madrileño<sup>2</sup>, y su continuador Arteaga de la Guerra. Aunque Calderón parece ser la influencia más evidente y directa temporalmente, dentro del panorama insular también se pueden rastrear a finales del siglo XVI estas alusiones en las obras de Bartolomé Cairasco de Figueroa, quien tal vez supuso un modelo también para Poggio Monteverde. Por ejemplo, en su *Tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría*, incluye un triunfo del oído frente al resto de sentidos: «Todos los sentidos / aquí pierden pie, / sino los oídos / por do entró la fe»<sup>3</sup>. Por no recordar la dilatada tradición en torno a las falsas apariencias provocada por los sentidos, como en los célebres poemas «A su retrato», de sor Juana Inés de la Cruz, o «A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa», de los hermanos Argensola, que termina con una lamentación del yo poético por no ser cierta tanta belleza. De tal manera que toda esta construcción en torno a los sentidos en el imaginario barroco se

<sup>1</sup> ROZAS LÓPEZ, Juan Manuel. «El hombre como espectáculo». *Epos: revista de Filología*, n. 23 (2007), p. 98.

<sup>2</sup> Véase: COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro. «Esperando a Calderón: las loas marianas de Juan Bautista Poggio Monteverde». 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)*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 265-281.

<sup>3</sup> CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé. *Obras inéditas 1: teatro*. Introducción y notas, Alejandro Cioranescu. [Santa Cruz de Tenerife]: Goya, 1957, p. 35.

superpone a un plano teológico, en donde se resignifican según el dogma, y llega a Poggio Monteverde, quien acometerá una revisión centrada en el objetivo de sus piezas marianas: loar y celebrar la venida lustral de la Virgen de las Nieves a la ciudad de Santa Cruz de La Palma.

La síntesis del auto calderoniano, sin duda, late tras estas piezas que abandonan su complejidad en aras de la advocación festiva. La importancia que adquirió en España el *Corpus Christi* favoreció las propuestas dramáticas de profunda raíz teológica y filosófica y permitió la exuberancia de montajes con tramoyas, carros alegóricos y vestuario cuidado que se alejaba de la modestia de las obras representadas en los corrales de comedia. Por esa razón, esta fastuosidad asociada al auto sacramental inspiró a Poggio Monteverde, quien llegó a concebir loas sacramentales para esta festividad como introito<sup>4</sup>. No obstante, las particularidades de la celebración nivariense obligaron al autor palmés a insularizar el modelo calderoniano a las circunstancias de representación y su inserción dentro del paso procesional que seguía la Virgen y que impedía obras de gran desarrollo<sup>5</sup>. Es más, esta máxima explica el marbete utilizado por Poggio al identificar como loas en vez de autos marianos a este *corpus*.

Así pues, mientras que en Calderón se escenifica una lucha interna entre las potencias del alma y los sentidos materiales, que se observa en la superiorización del binomio Bien/Mal representado por las fuerzas divinas y demoníacas respectivamente, la escritura de las loas marianas centra su atención en la imagen nivariense desplazando, incluso, el tema eucarístico, que puede explicitarse bajo el lema de que María es madre y portadora de Jesucristo. En vez de presentarse conflicto, solo hay cabida para halagos y loores de la Virgen, aunque ya Díaz Armas<sup>6</sup> y Coello Hernández<sup>7</sup> apuntan que el verdadero conflicto dramático de las loas poggianas se observa en la voluntad de los personajes por demostrar su fervor ante la Virgen, en una suerte de *disputatio* no dialéctica, sino de autoafirmación de la fe de unas alegorías ya en sí mismas dotadas de buenas cualidades. De esta manera, no surge la apostasía en escena, como ha analizado Barbara Kurtz<sup>8</sup> en los autos calderonianos, más

<sup>4</sup> Para más información, DÍAZ ARMAS, Jesús. «El estilo dramático de Juan Bautista Poggio en la *Loa sacramental* de 1685». *Estudios canarios: anuario del Instituto de Estudios Canarios*, ns. 36-37 (1993), pp. 169-187.

<sup>5</sup> 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*. Santa Cruz de La Palma: [Caja General de Ahorros de Canarias], 2010, pp. 132-157.

<sup>6</sup> DÍAZ ARMAS, Jesús. *Op. cit.*

<sup>7</sup> COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro. *Op. cit.*

<sup>8</sup> KURTZ, Barbara E. «“Cuestiones de la Sacra Teología”: cuestiones de la apostasía en los autos de Calderón». En: *El escritor y la escena: actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. México: [Universidad Autónoma de Ciudad Juárez], [1994], pp. 165-174.

bien se crean artilugios dogmáticos cerrados que vacían la escena de personajes malignos o dubitativos de la fe en favor del ensalzamiento mariano, bien por la necesidad de revivificar la fe de los feligreses debido a la larga espera de cinco años, o bien, como argumenta Víctor J. Hernández Correa<sup>9</sup>, por representarse ante un público que prefiere centrarse en lo milagroso antes que en el debate teológico. En definitiva, el amor divino se convierte en una alegoría o motivo clave en la exégesis del proyecto poggiano, puesto que sitúa al amor como centro de sus dramaturgias sin desviaciones advocacionales de acuerdo con los preceptos y cánones promulgados a partir del Concilio de Trento. Por ello, la insularización del modelo calderoniano y la configuración teatral de la Bajada perviven en la loa de 1740 de Isidoro Arteaga, guiada por un interés por el amor, convertido en personaje, y por el reflejo de los sentidos como sendero hacia la fe.

## 2. LA CORPOREIZACIÓN EN ESCENA: LAS LOAS MARIANAS DE LA BAJADA DE LA VIRGEN DE LAS NIEVES (1685-1740)

Para adentrarnos en el análisis de la utilización de los sentidos en el contexto palmés, se ha decidido recuperar la noción de *corporeización* empleada por Coello Hernández, cuya aplicación a las loas marianas de Poggio (*La loa de 1685, El pregón, El ciudadano y el pastor, La emperatriz y La nave*) parece extensible a las dos loas atribuidas a él (*El amor divino y Amor y Cuidado*)<sup>10</sup> y a la loa de 1740 de Isidoro Arteaga, no incluidas en este *corpus* de estudio. La *corporeización*, en definitiva, se define como el proceso de metafORIZACIÓN que trabaja Poggio al dotar a los sentidos del cuerpo humano de una gran trascendencia en los tropos y en los códigos de representación, en donde la danza y la música se convierten en mecanismos para ubicar el cuerpo humano en el centro de las piezas; de tal manera que, aun siendo alegorías, la indexación del cuerpo humano ocupa un lugar significativo. En resumen, «el cuerpo se manifiesta en la escena en cuanto interpretación, baile y música; y llega a los espectadores a través de los sentidos de su propio cuerpo»<sup>11</sup>. Cabe concluir, pues, que sobresalen precisamente porque los sentidos son la única manera sensible de percibir a la Virgen y, por ende, de regocijarse en su llegada.

<sup>9</sup> HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «“En el alma escribí y Amor la pluma dio”... ». *Op. cit.*, p. 139.

<sup>10</sup> En este artículo, no se incluye esta loa como objeto de estudio porque se trata de una atribución aún inédita de Poggio Monteverde que, si bien no hemos tenido acceso directo al manuscrito, nos permite reducir el *corpus* poggiano y, por tanto, favorecer así el análisis pormenorizado del resto de loas del dramaturgo palmés.

<sup>11</sup> COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro. *Op. cit.*, p. 279.

La presencia de los sentidos en Poggio Monteverde, autor más estudiado dentro del *corpus* seleccionado, ha sido anotada por Rafael Fernández Hernández<sup>12</sup>, quien en su tesis plantea las estrategias dramáticas del palmés entre un clasicismo que vaticina las directrices del siglo XVIII y un barroquismo heredado de la centuria en que vivió. Por ello, apunta el investigador que «todo ello produce la intensificación del sentido, la huida de lo racional, la agudización de los elementos sensoriales —sonoridad, color, el contraste...»<sup>13</sup>. En cierta medida, esta «huida de lo racional» se proyecta también en Isidoro Arteaga de la Guerra, quizá precisamente por la atención que ponen ambos dramaturgos en los sentidos humanos. La razón se ve desplazada por un acto de amor tan solo experimentable por el cuerpo de los feligreses. De tal suerte que se cumple la advocación celebrada por Poggio desde los inicios de la espectacularización de la Bajada de la Virgen: el amor pleno a María.

Como ya ha advertido Hernández Correa<sup>14</sup>, «el poder ocular de la Virgen» se configura como eje temático sobre el que se construyen las loas marianas. De esta suerte, la pieza dramática se inserta dentro de la fiesta barroca y convierte a la imagen en un actante de la obra. Los personajes quedan abstraídos en la contemplación que se formula como una suerte de educación de la mirada del público llamado a experimentar la misma belleza. En definitiva, parecen cumplirse las diversas misiones que experimentó el auto sacramental, aunque ahora centrado en la adoración de María: «En sus orígenes prevalecía muy probablemente la función didáctica, conmemorativa y de consolidación del sacramento, en otros momentos se destacaba más intensamente el deseo de autoafirmación del catolicismo, el carácter de “literatura comprometida” como subraya Ignacio Arellano y, en bastantes ocasiones, la fastuosa exaltación y la diversión profana»<sup>15</sup>. De esta manera, la vista se posiciona como uno de los sentidos más destacados al funcionar como canal por el que la Virgen se hace presente ante los palmeros. Se confirma, por tanto, que «el *auto sacramental*, finalmente, puede ser considerado como un género que se propone visualizar enseñanzas teóricas y que sirve de esta manera para clarificar la importancia de lo visual en general»<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde: un autor de La Palma en el siglo XVII*. [Tesis doctoral]. Universidad de La Laguna, 1989. 3 vs.

<sup>13</sup> FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707): estudio y obra completa*. [Santa Cruz de Tenerife]: Cabildo Insular de Tenerife, 1992, p. 44.

<sup>14</sup> HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «Una loa mariana inédita de Juan Bautista Poggio: *El amor divino* (1700)». *Estudios canarios: anuario del Instituto de Estudios Canarios*, n. 56 (2012), p. 167.

<sup>15</sup> SPANG, Kurt. «El auto sacramental como género literario». En: *Divinas y humanas letras: doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*. Zaragoza: [Edition Reichenberger], 1997, p. 476.

<sup>16</sup> STROSETZKI, Christoph. «Los sentidos en los autos sacramentales de Calderón». *Anuario calderoniano*, n. 12 (2019), p. 166.

De igual manera, el oído se transforma en el sentido de mayor significación teológica, sobre todo en el teatro calderoniano, al proyectarse sobre él las nociones ya citadas de san Pablo y san Agustín. La música como elemento de elevación y conexión espiritual evoca el *topos* de raíz medieval *armonia mundi*, en donde la música humana remite a la divina en un mundo organizado por los elementos musicales. Por ello, la composición *ex profeso* para las loas marianas se debe entender como un aspecto significativo, aunque la falta de documentación no permita indagar en esta cuestión. Por otro lado, la importancia de la palabra cargada de religiosidad se vincula con el dirigismo y los valores dogmáticos de la fiesta barroca, que en el caso de la Bajada de la Virgen a partir del proyecto poggiano se asienta en unos pilares firmes, pues no existe la posibilidad de fuga ante la advocación y amor a la imagen nivariense. Además, la palabra, al entrar por el oído, desarrolla la capacidad transformadora de la fe por la que se convierte a la imagen en ser divino, es decir, la representación plástica y, por ende, visual adquiere el valor mariano y se ubica en el centro de la fiesta a partir de la palabra, de igual manera que ocurre en la Eucaristía con la transustanciación del pan y el vino en carne y sangre, respectivamente. De esta manera, mediante el oído se produce el acto de fe al que se dirige toda la representación.

Por tanto, la vista y el oído reciben una gran atención y desarrollo espectacular en detrimento de los otros tres sentidos, quizá con la excepción del olfato, potenciado por la presencia de perfumes, inciensos y flores. Aunque teológicamente el oído prevalece sobre la vista, la insularización que realiza Poggio del modelo calderoniano hereda la búsqueda de un arte total del dramaturgo madrileño en que la exploración plástica y la experimentación auditiva alcanzan un mismo grado de importancia. Por ello, la concepción de las loas en el contexto de la Bajada de la Virgen de las Nieves se ha de explicar como un ejercicio dramático centrado en estos dos sentidos a pesar de las limitaciones extrateatrales que pudieron impedir el objetivo último: adorar a la imagen en un despliegue escénico para los sentidos de los espectadores.

Asimismo, ha de tenerse en cuenta la trasposición en escena del cuerpo feligrés presente en la plaza pública. Como comentó Díez Borque<sup>17</sup>, «el problema de recepción del auto se entiende mejor hablando de pueblo feligrés que de pueblo teólogo y recurriendo al espacio festivo como explicación válida». En general, en la obra de Poggio Monteverde se puede observar la alegorización de distintos estamentos sociales, desde el Pastor hasta el Estudiante, pasando por el Gentilhombre o el Soldado, que producen una identificación directa entre público y personaje. Este recurso adquiere su máxima expresión

<sup>17</sup> Díez BORQUE, José María. «Estudio preliminar». En: *Una fiesta sacramental barroca*. Madrid: [Taurus], 1984, p. 39.

en el motivo *excusatio propter infirmitatem* que cierra las piezas poggianas en un acto de modestia propio de las comedias áureas que rompe la división entre realidad y ficción. De esta manera, el personaje no es el único que alaba a la Virgen, sino que además el pueblo palmés lo consigue en este proceso de identificación con la totalidad de sus sentidos: con la vista, con el oído, con el gusto, con el olfato y con el tacto, estos tres últimos visibles de una manera más indirecta en alusiones a flores y frutos asociados a la Virgen.

### 3. LOS SENTIDOS EN LAS LOAS DE JUAN BAUTISTA POGGIO MONTEVERDE

Como se ha comentado anteriormente, en la producción poggiana se constata la importancia de la llamada a los sentidos del cuerpo feligrés que no se conceptualizan desde un punto de vista peyorativo y negativo al representar el microcosmo o la esfera de la humanidad, como se observa en Calderón, sino como medio de elevación y de encuentro de la fe y, por ende, de conexión con el macrocosmo. Por ello, se encuentran marcas a lo largo de sus loas marianas en las que el discurso se centra en la apelación al público, en busca de un movimiento dirigido hacia el dogma y la celebración marianos. Es más, el imperativo inunda las piezas como invitación. Aunque abundan los verbos relacionados con la acción (*venid, traed...*), también proliferan aquellos con un matiz sensorial (*oigan, mirad...*).

Esta característica forma de escribir teatro se puede observar a lo largo de toda su producción, incluso en la primera loa que se conserva para la Bajada de la Virgen de las Nieves, de 1685. En este gran monólogo, que toma como referente al público que concurre a la procesión y celebración de la imagen, aunque carece de un gran desarrollo teatral, encontramos el germen de un acto dramático ligado a la adoración a través de los sentidos de la vista y el oído. Este carácter monológico provoca que el texto sea una constante llamada al espectador feligrés. Al igual que busca un motivo clásico pagano como argumento de autoridad para transformarlo en argumento dogmático y a modo de ilustración de la festividad, se produce un símil entre el público que asistía a las olimpiadas y el que asiste a la Bajada. A un mismo tiempo que los griegos «cada cinco años miraban»<sup>18</sup> las distintas hazañas deportivas de los atletas, Poggio anima a los feligreses palmeros a que «al fin de los cinco, rompan / los vínculos al fervor»<sup>19</sup>, es decir, que la mirada a la Virgen se traduzca en regocijo y se convierta, en última instancia, en llamada a la fiesta sacramental barroca.

<sup>18</sup> FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707): estudio y obra completa*. Op. cit., p. 349, v. 31.

<sup>19</sup> IBIDEM, p. 350, vv. 62-63.



Juan Bautista Poggio Monteverde. Loa de 1685 (*Hércules, Marte de Tebas*). Archivo de la Familia Poggio



Juan Bautista Poggio Monteverde. *El pregón*, 1690. Archivo de la Familia Poggio



Juan Bautista Poggio Monteverde. *El Ciudadano y el Pastor*, 1695. Archivo de la Familia Poggio



Isidoro Arteaga de la Guerra. *Loa a Nuestra Señora de las Nieves en su venida a la parroquia de Nuestro Señor S. Salvador*, 1740. Archivo de la Familia Poggio

Sin embargo, este poder ocular de la Virgen, que hemos mencionado anteriormente, no se puede entender aisladamente, sino que va unido siempre al oído, pues al igual que se está observando a la imagen, se escucha el texto de la loa. Se puede advertir una continuación de la idea paulina y agustiniana en mitad de la composición en la que se explicita esta máxima: «cuando al corazón oímos / por las voces con que llora, / en sus líquidos estilos / regocijado el idioma, / y los ojos escribieron / en dos líneas lacrimosas / los contentos, hilo a hilo, / y las dichas, gota a gota»<sup>20</sup>. Se concatena, pues, una reacción que empieza mediante la escucha a la fe, lo que provoca una percepción ocular, que no parece tener una conexión directa con el sentido de la vista, pero, desde un plano metonímico, esos ojos que lloran también ven lo dicho por el corazón.

Este efecto sinestésico no resulta ser el único que ocurre a lo largo de esta loa mariana, sino que, al final, se produce una unión entre oído y olfato, pues aparece «la azucena que habla almizcle / y el jazmín que ámbar pregona»<sup>21</sup>. Las flores, que aparecen con la luz que emite la Virgen, no huelen, sino que hablan y pregonan, algo que las convierte en sujetos que admiran a la par de funcionar como símbolos marianos. Además, esta identificación entre olor y oído consigue continuar con la idea de que la fe entra por el oído. A continuación, el dramaturgo palmés incluye también al sentido de la vista, lo que genera una analogía entre las flores y los fieles: «así nosotros al veros / tanto candor nos mejora / cuanto va de ser las flores / candidas o tenebrosas»<sup>22</sup>. Si antes el oído daba cuenta del olor de las flores, en este caso el juego poético se incrementa porque, si las flores ya no desprenden olor, sino que hablan, los feligreses experimentan el mismo proceso y toman la palabra ante la llegada lustral de la Virgen. De esta manera, también, con ese «nosotros» la loa se colectiviza y todo lo dicho durante la representación dramática no solo es pronunciado por el personaje dramático, sino que más bien se convierte en una adoración conjunta que es a lo que aspira la fiesta barroca.

La loa compuesta para el encuentro lustral de 1690 encierra en el propio título, dado por la crítica, una importancia crucial al hecho ilocutivo de invitar a la adoración. Los personajes dramáticos, junto al coro, anuncian el pregón que manda la Reina, epíteto de la Virgen, publicar como manifestación de amor. *El pregón*, por tanto, aspira a captar la atención y a transmitir un mensaje recibido por el oído nuevamente. Este tipo de discurso «además de texto (lingüísticamente expresado en un habla popular) conllevaba una imagen musical»<sup>23</sup>. Es más, la

<sup>20</sup> IBIDEM, p. 351, vv. 116-124.

<sup>21</sup> IBIDEM, p. 352, vv. 137-138.

<sup>22</sup> IBIDEM, p. 352, vv. 141-144.

<sup>23</sup> SUÁREZ MIRAMÓN, Ana. «La función del pregón en los autos sacramentales de Calderón». En: *Divinas y humanas letras: doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*. Zaragoza: [Edition Reichenberger], 1997, p. 528.



reiteración a modo de estribillo con las indicaciones de música en las acotaciones reafirma la intención rítmica de Poggio Monteverde. No obstante, llama la atención la primera didascalía en donde se indica: «Sale la Memoria por el aire de la Capilla Mayor, volando despacio, y canta así»<sup>24</sup>. Esta idea aleja el pregón de su representación en «el espacio abierto de la plaza pública en donde lo que se representa pasa también a formar parte de la propia retórica de la loa, ya que el conjunto resulta una evidente copia escénica del natural cotidiano»<sup>25</sup>. Parece más lógico pensar que la loa se representó dentro de la iglesia de El Salvador, por lo que se abandona la plaza, pero se combinan los efectos de las tramoyas con el propio espacio escenográfico simbólico que representa el templo, de tal suerte que se refuerza la vista y, probablemente, el olfato propio de estos actos festivos.

La loa, en definitiva, se configura a partir del hecho mismo de escuchar, pues comienza con el verso «Oigan el pregón», que forma parte de una estrofa reiterada en varias ocasiones. Es más, la Memoria revela la supremacía de este sentido en el planteamiento de la obra: «Manda que le cantemos motetes / en una sonora unión; / la piedad que le haga la letra, / y haga el alma la voz»<sup>26</sup>. Esta potencia del alma humana, que santo Tomás de Aquino asocia al pasado y permite la reproducción de relaciones y patrones, no solo da la pauta de interpretación, sino que refuerza la festividad de la Virgen al recordar a los feligreses la significación de sus milagros fruto del amor. Más tarde, el Entendimiento, potencia del presente, soliloquia al escuchar la llamada de Memoria y afirma que juntos «oído y razón [le] llevaron»<sup>27</sup> a tomar conciencia de la importancia de la fe, con lo que se produce un paralelismo clave para el Catolicismo al alinear el oído y la razón y se convierte en una suerte de sinécdoque del público que debería estar experimentando el mismo proceso de revelación que Entendimiento. Llama la atención, de nuevo, el deslumbramiento de los personajes ante María que, después de cinco años, vuelve como «un astro de tal influjo / que, al verlo, mueve respeto / y, al mirarlo, infunde [cul]to»<sup>28</sup>. Por último, Voluntad, potencia del futuro, diserta desde el convencimiento de que su fe seguirá renovada porque «quiero, por solo amar, / amar, entender y oír»<sup>29</sup>. De tal manera que *El pregón* representa el proceso de los asistentes que, a través del oído, recuerdan y recuperan la fe en la Virgen, reviven su devoción por la imagen que, quizá apagada, latía en sus almas porque «Amor la pluma dio / y en el alma escribí»<sup>30</sup>.

<sup>24</sup> FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707): estudio y obra completa*. *Op. cit.*, p. 353.

<sup>25</sup> SUÁREZ MIRAMÓN, Ana. *Op. cit.*, p. 533.

<sup>26</sup> FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707): estudio y obra completa*. *Op. cit.*, p. 353, vv. 23-26.

<sup>27</sup> IBIDEM, p. 354, v. 74.

<sup>28</sup> IBIDEM, p. 355, vv. 99-101.

<sup>29</sup> IBIDEM, p. 358, vv. 220-221.

<sup>30</sup> IBIDEM, p. 360, vv. 306-307.

En 1695 se representaría *El ciudadano y el pastor*, una loa mariana de especial interés dentro de la producción poggiana, pues demuestra su tendencia a alegorías de raíz humana basadas en colectividades en detrimento, como ya se ha comentado, de alegorías abstractas referentes a conceptos claves dentro de la teología. En cierta medida, esta pieza conserva la estructura de *El pregón* y muestra un gran interés por el dinamismo en los diálogos, en ocasiones de tiradas cortas, que se combinan con la música. Desde el comienzo, los ángeles llaman directamente a los ciudadanos, con lo que marcan la dirección del discurso al público ficcionalizado. A continuación, dentro de las coordenadas ya explicadas, se apela a la vista como primer sentido capaz de disfrutar de la Virgen, ya que posibilita la localización del camino procesional que acerca a Las Nieves desde su santuario: «Mirad que bajó / del monte a lo llano / la Aurora del sol»<sup>31</sup>. La forma discursiva del pregón adquiere un sentido metaficcional en el momento en que la alegoría de la Ciudad espera con ansias a la imagen porque ha escuchado las proclamas de los ángeles (también disfrutadas por el público), con lo que la Ciudad en el marco de la obra ha escuchado la llamada que ella misma está realizando: «La Ciudad soy, que esperaba / cuanto vuestras voces puras / en blandos ecos publican / y en dulces cantos anuncian»<sup>32</sup>. Todas estas cuestiones afianzan la presencia e importancia del acto de oír con atención. De hecho, en el monólogo del Labrador sobresale la explicación que realiza de su arrobamiento: «cuando música y anuncio / suavemente me dejan / la atención arrebatada / y toda el alma suspensa»<sup>33</sup>. Cabe señalar que la fe de los ciudadanos queda, entonces, expectante ante la Virgen. Entiéndase ‘expectante’ en su sentido etimológico, relacionado con la mirada, que, además, se apoyará en el disfrute auditivo.

Destáquese la pregunta que el Labrador realiza a la Virgen, ya que desea saber si ella vio las bondades del Nilo, cuya fertilidad y significación son de sobra conocidas. De esta manera, el Labrador elabora en torno al Nilo una imagen que es trasunto de los milagros obrados por la imagen en la isla de La Palma. En ese momento, se fusionan la visualidad y los perfumes de varias flores que el Nilo lleva: «la rosa, que nácar viste, / el clavel, que bermejea, / el jazmín, que ámbar respira, / la mosqueta, que se nieva, / las vides, en lluvias rojas»<sup>34</sup>. En esta enumeración, con una estructura sintáctica paralelística, conviven el sentido del olor con el de la vista en los colores (rojos y blancos) y, sobre todo, con símbolos mariológicos. Para concluir, retoma el símbolo de la nieve, que refuerza el dogma de la Inmaculada, porque la nieve «tanto ve, cuanto fecunda, / tanto mira, como riega, / tanto toca, como cría, /

<sup>31</sup> IBIDEM, p. 362, vv. 47-49.

<sup>32</sup> IBIDEM, p. 363, vv. 79-82.

<sup>33</sup> IBIDEM, p. 366, vv. 213-216.

<sup>34</sup> IBIDEM, p. 367, vv. 263-267.

tanto quiere, como aumenta»<sup>35</sup>. De lo que cabe inducir que la presencia de la Virgen favorece, fructifica y enriquece con su mirada y su tacto.

La idea de la Virgen como ser fecundo, que refiere su condición de madre inmaculada que, en última instancia, evoca la Eucaristía, convierte a la fe metafóricamente en un fruto que ha de regarse para crecer. Por esa razón, los ángeles apelan a crear un himno que beneficie y preserve de males a los feligreses. Precisamente, por ello, las llamadas a la intervención del público en la música adquieren una significación como ejercicio colectivo mediante el que el individuo aspira a la divinidad, logro que se alcanza a través del oído. Se sintetiza de manera loable todo este proceso fundamental en la fiesta barroca a partir de la síntesis: «Pues, al himno. / A la canción. / A la música. / A la fiesta»<sup>36</sup>.

La loa *El amor divino* se escenificó en 1700, con reposiciones en 1720 y 1780. Hernández Correa<sup>37</sup> la atribuye a Poggio, con el acierto de completar el vacío en torno a la loa mariana escrita por el palmés para la festividad de 1700, que Fernández Hernández<sup>38</sup> había suplido con la teoría de que *La emperatriz*, representada en 1720, fuese en realidad una reposición porque se había estrenado en 1700. En cualquier caso, esta loa supone una suerte de retroceso en la evolución poggiana hacia personajes de naturaleza humana y de estructuras más dinámicas y teatrales, aunque, como bien apunta Hernández Correa, conserva el imaginario y estilemas del autor. No obstante, si se tiene en cuenta que eran actores jovencísimos los que interpretaban las piezas y que esta loa «completaba el ritual del recibimiento de la imagen en su entrada triunfal en la ciudad por el llano de la Cruz del Adelantado»<sup>39</sup>, cabe pensar que la estructura sea más simplificada y se convierte, una vez más, en una suerte de pregón o panegírico a la Virgen en su entrada a los límites capitalinos; lo que implicaría, quizá, una preferencia por piezas de mayor envergadura teatral para la representación dentro de la ciudad, en iglesias parroquiales, claustros y capillas conventuales. En esta pieza, destacan las referencias a la vista, pero no del feligrés expectante, sino de la Virgen, cuyo poder ocular es capaz de obrar el milagro. Se vuelve, de nuevo, sobre la ausencia de la imagen durante un lustro que, sin embargo, llena de gozo a los feligreses al volver a ser mirados por María: «¡Ô q<sup>e</sup>. bien muestras, Señora, / las ancias con q<sup>e</sup>. nos miras!, / ¡Que bien pruebas q<sup>e</sup>. nos miras! / ¡Que bien

<sup>35</sup> IBIDEM, p. 367, vv. 273-276.

<sup>36</sup> IBIDEM, p. 368, vv. 304-307.

<sup>37</sup> HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «Una loa mariana inédita de Juan Bautista Poggio: *El amor divino* (1700)». *Op. cit.*

<sup>38</sup> FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707): estudio y obra completa*. *Op. cit.*

<sup>39</sup> HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «Una loa mariana inédita de Juan Bautista Poggio: *El amor divino* (1700)». *Op. cit.*, p. 166.

pruebas q<sup>e</sup>. eras nrâ. / solo p<sup>a</sup>. nrâ. dicha!»<sup>40</sup>. La indagación en la mirada se traslada al dueño, esto es, Dios, que a través de la Virgen bendice con la mirada: «Entrad, dueño amado, / que todas las dichas/ de tus ojos nacen, / y en tus manos jiran»<sup>41</sup>; «que estando, mi dueño, ausentes / tus ojos, que vivifican, / quanto sus luces encienden»<sup>42</sup>.

*La nave* se representó en 1705. Si bien su trascendencia como hipotexto del *Diálogo del Castillo y la Nave* y su configuración dramática han de recibir un pormenorizado análisis, desde el punto de vista en que se interpretan las loas en este artículo no esboza grandes momentos de interés. Ha de destacarse la musicalidad emanada del texto, colmado de onomatopeyas que evocan el retumbar de los tambores; ya en las últimas estrofas, se recoge un verso significativo: La Virgen es «cítara que a Dios bien suena»<sup>43</sup>, conceptualizada como un ejemplo en la tierra de la música divina, eje del *topos amonia mundi*. En cuanto a la vista, destaca la democratización del arrobado causado por la contemplación nivariense, que afecta e invita a la celebración a ángeles y humanos: «Recibida en corazones, / que son sus dulces jardines, / le miran los serafines / desde sus altos balcones; / en daros adoraciones / los hombres ponen cuidado, / y no es mucho que, por su agrado, / como vemos, se aperciben, / si los ángeles reciben / por su cuenta, su hospedaje»<sup>44</sup>.

Por último, nos encontramos con *La emperatriz*, loa representada en el año 1720. Esta fecha, que aparece en el manuscrito editado por Rafael Fernández, se convierte en el argumento para tratarla en último lugar dentro del corpus poggiano, aunque Fernández Hernández<sup>45</sup> y Hernández Correa<sup>46</sup> sostengan que pudo estrenarse con anterioridad en el año 1700 junto a la loa *El amor divino*, atribuida a él. En esta obra se produce una contraposición entre la manera de interpretar el texto entre los dos grupos de personajes. Por un lado, los Arqueros cantan los versos acompañados por un coro y, por otro, el Gentilhombre y el Estudiante lo declaman, aunque también respondidos por el coro o los Arqueros con un estribillo que nuevamente llama al público a unirse a la adoración de la Virgen. Como concluyen los personajes, «cesemos en las voces, / que es el más noble fin / reservar los excesos / sólo para el sentir»<sup>47</sup>,

<sup>40</sup> IBIDEM, p. 182, vv. 163-166.

<sup>41</sup> IBIDEM, p. 178, vv. 25-28.

<sup>42</sup> IBIDEM, p. 179, vv. 45-47.

<sup>43</sup> FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707): estudio y obra completa*. Op. cit., p. 388, v. 399.

<sup>44</sup> IBIDEM, p. 387, vv. 370-379.

<sup>45</sup> IBIDEM.

<sup>46</sup> HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «Una loa mariana inédita de Juan Bautista Poggio: *El amor divino* (1700)». Op. cit.

<sup>47</sup> FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707): estudio y obra completa*. Op. cit., p. 388, vv. 379-382.

es decir, que los sentidos tienen que reflejarse en el interior del alma como vía de conocimiento divino.

En cuanto a este proceso, más allá de esta llamada auditiva, destaca de nuevo el poder ocular de la Virgen que, como admite el Estudiante, «no se pierde suerte alguna / mas que mucho si a su vista / toda la selva alista / y es cada flor un pebete»<sup>48</sup>. De estos versos, no solo se concluye la importancia de la expectación en el disfrute de la presencia lustral de la imagen, sino que apuntan al olfato. Las referencias a este sentido se completan con la continua alusión floral a la «azucena», los «nardos», los «claveles» y los «alhelís». La mayoría de estas flores destaca por su blancura, símbolo de la Inmaculada Concepción, porque, en definitiva, los feligreses han de «o su candor referille / o su blancura cantalle»<sup>49</sup>. También sobresale la relación directa que se produce entre la Virgen y el gusto, aspecto que no suele aparecer en el resto del *corpus* con excepción de la aportación que posteriormente realiza Isidoro Arteaga: «sois el azúcar del cielo / blanca y dulce más que anís»<sup>50</sup>. Asimismo, la conceptualización de la nieve como una especie de maná venido del cielo adquiere relevancia en esta obra al afirmarse que es «del alma manjar blanco»<sup>51</sup>. Sin duda, esta aportación recuerda al Pan Bendito que porta en su Nave la Virgen en la loa homónima de 1705, trasunto de la Eucaristía encubierta en referencias mariológicas.

#### 4. LOS SENTIDOS EN LAS LOAS DE ISIDORO ARTEAGA DE LA GUERRA

La loa de 1740 escrita por el presbítero Isidoro Arteaga de la Guerra, repuesta en 1765, adquiere, en este artículo, un interés destacado. Por un lado, su inclusión responde a la progresiva ampliación del *corpus* teatral concebido para la Bajada de la Virgen de las Nieves, fruto de un largo trabajo de documentación llevado a cabo por diversos investigadores. Por otro, estudiar la loa en comparación con las piezas poggianas publicadas permite trazar las coordenadas estético-temáticas que siguen las obras marianas en la isla de La Palma. Además, se pueden localizar recurrencias que, a medida que ha evolucionado la festividad, han generado códigos específicos independientes, por ejemplo, del modelo calderoniano en que se inspiraron en esta primera etapa. En definitiva, atender someramente a esta pieza nos facilita entender la tradición que abre Poggio Monteverde<sup>52</sup>, en donde los sentidos tienen una signifi-

<sup>48</sup> IBIDEM, p. 375, vv. 248-251.

<sup>49</sup> IBIDEM, p. 373, vv. 170-171.

<sup>50</sup> IBIDEM, p. 377, vv. 312-313.

<sup>51</sup> IBIDEM, p. 376, v. 271.

<sup>52</sup> La influencia de Poggio en Arteaga se ha constatado directamente, pues, como afirma Hernández Correa, probablemente perteneció al Grupo de La Palma y, además, hay constancia de unas epístolas escritas en colaboración entre los dos autores a James Cunni-

cación particular, y valorar las aportaciones de Arteaga como heredero de la espectacularidad palmesa.

La loa de Arteaga se fundamenta en los sentidos del oído y la vista, los dos polos enfrentados en el Barroco que ya Poggio había sintetizado literariamente dentro de la advocación nivariense. Quizá, como en algunas piezas poggianas, la prominencia de la vista se impone dada la necesidad del cuerpo feligrés por constatar y afirmar la presencia de la imagen a través de los ojos: «fiel corason siempre amante / a quien tu auiciencia dio muerte / vive ia solo con verte / mil siglos de cada instante»<sup>53</sup>. De hecho, el público teatral es a la vez público *expectante* de la Virgen, son testigos de su aparición lustral, ya que es la vista el único sentido capaz de certificar que está de nuevo entre el pueblo. De esta manera, el amor hacia la divinidad surge de la actitud contemplativa, pues el pueblo «llega a ser acreedor / de tu belleza adorada»<sup>54</sup>. Por ello, desde el comienzo de la loa, pese a su brevedad, el Celo invita a regocijarse y deleitarse con la vista: «Saciad oi, con su vista vuestro ardor»<sup>55</sup>.

En cuanto al oído, la importancia de la música ya da una pauta interpretativa<sup>56</sup>. El texto, a su vez, deja algunas pistas de esta significación porque, como responde continuamente el Coro a las intervenciones del Ángel, «pues llegue desde oi / al alma tu impulso / al oído tu vos». Se reitera la codificación del oído como en los autos calderonianos y observable en la producción poggiana. Es más, sobresale, ya en la última parte de la loa, en los versos

---

gham, un médico y naturalista escocés. Además, los dos fueron beneficiados rectores de la parroquia de El Salvador en la capital palmera. Para más información sobre Isidoro Arteaga, consúltese: HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «El clérigo escritor Isidoro Arteaga de la Guerra (1670-1741) y la *Loa a la Virgen de las Nieves* de 1740». 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)*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 317-351.

<sup>53</sup> ARCHIVO DE LA FAMILIA POGGIO (AFP): *Loa A Nuestra Señora de las Nieves en su venida A la Parroquial de N[uestro Señor s. Sa[l]vador De la Ciudad de la Palma. Año de 1740. Escriviola su maz amante reconocido Esclavo Dn. Ysidoro Arteaga de la Guerra*, p. 7. Queremos agradecer enormemente a Manuel Poggio Capote que nos haya facilitado el manuscrito y a Víctor J. Hernández Correa por su ayuda generosa.

<sup>54</sup> AFP: *Loa A Nuestra Señora de las Nieves...* *Op. cit.*, p. 11.

<sup>55</sup> AFP: *Loa A Nuestra Señora de las Nieves...* *Op. cit.*, p. 3.

<sup>56</sup> Señálese que en la reposición de 1765 de la loa la música ocupó un lugar significativo como deja constancia una crónica: «Los actores-cantantes de la loa eran niños varones, distribuidos, según su tesitura en dos cuerdas (primera o soprano y segunda o contralto) o más, si lo exigía la composición musical, distribuidos en este caso en cuatro solistas, correspondientes con los cuatro personajes principales, Ángel, Celo, Ingenio y Amor, más el coro (de cinco integrantes)»; véase en: HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «El clérigo escritor Isidoro Arteaga de la Guerra (1670-1741) y la *Loa a la Virgen de las Nieves* de 1740». *Op. cit.*, p. 343.

encabalgados que comparten Amor e Ingenio, en donde se determina que el oído ha de guiar la fiesta sacramental, porque es a través de la audición que se accede a la fe. En cierta medida, Amor e Ingenio, que entran a escena en la segunda mitad de la obra, reconocen que el Ángel y el Cielo en sus parlamentos iniciales han dado la clave de interpretación. Por tanto, no solo se reconoce la escucha como vía de festejo litúrgico y arrobo religioso, sino que se reitera una estructura propia del teatro poggiano en donde el conflicto dramático se difumina y se reafirma durante toda la obra el dogma<sup>57</sup>:

Amor. Porque el ingenio  
 Ingenio. El amor  
 Amor. Ya absortos  
 Ingenio. O ía vencidos  
 Amor. Ceden la fiesta a los oídos  
 Ingenio. Celebrándola con oír  
 Amor. Lo que han podido decir  
 Ambos. el Angel y Selo unidos.

La presencia del resto de sentidos suele ser anecdótica o marginal en comparación con la vista y el oído, circunstancia aún más eminente en el caso del tacto cuya presencia es aparentemente nula. La loa de Arteaga ratifica, de hecho, esta afirmación y, por ejemplo, se puede intuir la importancia del olfato en las flores que adornan a Amor e Ingenio, ya que en la representación el público sí podría disfrutar de la aromatización floral y con perfumes. No obstante, en esta loa despunta el gusto, aspecto nada llamativo si se tiene en cuenta la comunión como acto de degustación religiosa del cuerpo de Dios. Precisamente, esta idea late tras la pieza de Arteaga, pues Amor afirma que la Virgen está influida por la clemencia de su hijo. Por ende, la Virgen se convierte en vehículo del sacramento más importante del Catolicismo. Se invita, por ello, a los feligreses a «Bebed en sus puresas / las Divinas finesas / y con dulce clamor / haced que todos gusten su sabor»<sup>58</sup>. Al final del manuscrito, se recogen dos citas bíblicas de posible inspiración para el dramaturgo, entre ellas, Jeremías 18, 14, en la que se pregunta sobre la permanencia de la nieve del Líbano. Por esa razón, las nieves en la obra pasan de ser epíteto y proeza milagrosa mariana a conceptualizarse metafóricamente como líquido que deleita al alma, lo que vuelve sobre el motivo de *La emperatriz*, de Poggio Monteverde, en que la imagen puede ser manjar de los feligreses en una suerte de eucaristización de la Virgen: «quantos bienes ai que amar / que todos te hara gustar / essa celeste Ambrosía»<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> AFP: *Loa A Nuestra Señora de las Nieves...* *Op. cit.*, p. 13.

<sup>58</sup> AFP: *Loa A Nuestra Señora de las Nieves...* *Op. cit.*, p. 3.

<sup>59</sup> AFP: *Loa A Nuestra Señora de las Nieves...* *Op. cit.*, p. 14.

## 5. CONCLUSIONES

En definitiva, los sentidos se esconden en las loas marianas de la Bajada de la Virgen de las Nieves y encierran profundos significados teológicos, con la particularidad de fundirse con la tradición de la isla de La Palma y con los conceptos mariológicos. Poggio Monteverde y Arteaga de la Guerra emplean los sentidos como conductores hacia la divinidad, pues, finalmente, mediante la percepción sensitiva de la Virgen se accede a un conocimiento divino interno. De entre todos, prevalecen el oído y la vista en detrimento del resto, una influencia de las ideas agustinianas y paulinas tamizadas por la tradición barroca que Calderón incluyó en su perfeccionamiento del auto sacramental. Por tanto, estos sentidos se afianzan en la búsqueda de la obra total y en la prevalencia de la espectacularidad como boato religioso. Quedan en un segundo plano el olfato y el gusto, muchas veces presentes indirectamente, mientras que el tacto no obtiene una presencia rastreable dentro del *corpus* textual, probablemente fruto de la intención contemplativa que rige la festividad. Toda esta continuidad en la tradición palmera permite establecer lazos de unión entre ambos autores, cuyo estudio pormenorizado arrojaría convergencias más conclusivas entre los escritores en otros aspectos de sus dramaturgias. A su vez, se constata la inclusión de estas loas marianas dentro de una tradición barroca mayor y la larga proyección insular de un proyecto de espectacularización de la fiesta mariana sin precedente, lo que confirma la necesidad de situar el teatro canario dentro de los debates de la historia dramática hispánica.



EL CARRO ALEGÓRICO NEOBARROCO: VISIÓN Y  
PERSPECTIVA DE LA OBRA MARIANA DE ANTONIO  
RODRÍGUEZ LÓPEZ (CON LA EDICIÓN  
DE LOS CARROS DE 1855 Y 1915)

THE NEOBAROQUE ALLEGORICAL CAR: VISION AND  
PERSPECTIVE OF ANTONIO RODRÍGUEZ LÓPEZ'S MARIAN  
WORK (1885 AND 1925 EDITIONS INCLUDED)

CARLOS BRITO DÍAZ\*

RESUMEN

Este trabajo realiza un análisis panorámico de la obra dramática relativa a los Carros Alegóricos y Triunfales dedicados a la Virgen de las Nieves en el entorno de la fiesta lustral de su Bajada. La producción teatral de autos marianos del dramaturgo decimonónico abarca el período de 1855 a 1915 y muestra la conjunción de la tradición barroca con la estética romántica.

*Palabras clave:* Antonio Rodríguez López; Carro Alegórico; fiesta de la Bajada de la Virgen; teatro neobarroco; estética romántica.

ABSTRACT

This work presents a panoramic analysis of the theatrical work related to Allegorical and Triumphal Cars addressed to the Virgin of the Snows during the Lustral Feasts. Antonio Rodríguez López's theatrical production spans from 1885 to 1915, and display the conjunction between the Baroque tradition and Romantic Aesthetics.

*Key words:* Antonio Rodríguez López; Allegorical Car; Descent of the Virgin of the Snows; Neobaroque Theater; Romantic Aesthetics.

Poco podemos añadir al trabajo de Hernández Correa (2006) y a su exhaustiva enumeración de fuentes bibliográficas para el estudio y conocimiento de la biografía —vital y literaria— del periodista, poeta y dramaturgo Antonio Rodríguez

---

\* Universidad de La Laguna. Profesor Titular de Literatura Española. Facultad de Filología. Campus de Guajara, s/n. 38701 La Laguna. Correo electrónico: cbridiaz@ull.edu.es.

López (1836-1901)<sup>1</sup>. Sin embargo y a pesar de los trabajos dedicados a su figura y obra, coincidimos con el parecer de casi todos los críticos en que este autor romántico es bien poco conocido, menos editado y, por tanto, casi nada leído. No obstante, esta afirmación rotunda ha de relativizarse, pues la fama póstuma le llegó a Rodríguez López por la autoría de dos composiciones poéticas que habían de arraigarse en la tradición de la fiesta de la Bajada de la Virgen de las Nieves: la Loa de Recibimiento<sup>2</sup> y el Diálogo entre Castillo y la Nave, del que se conservan dos versiones: la escrita para 1875 («que a partir de 1885 se repondría, modificado por autores posteriores, sucesivamente hasta el año 2005»)<sup>3</sup> y otra para 1880, consolidando, fijando y renovando el llamado «género chico» de la tradición teatral mariana adscrita a la fiesta lustral. Hernández Correa ha estudiado en el trabajo citado esta pieza emblemática del autor, pero nuestro interés se centra en su producción dramática de Carros Alegóricos —faltos de un estudio y edición conjunta<sup>4</sup>—, que abarcan el mayor arco cronológico de los compuestos para la Bajada de la Virgen: el primero se escribió para la edición festiva de 1855 y el último, ya póstumo, se representó en la de 1915, pues se da la circunstancia de que el legado de los Carros marianos del autor continuó vivo hasta la década siguiente a su muerte.

Sus facetas de periodista<sup>5</sup> y poeta convivieron con la del dramaturgo; muestra de ello son las piezas que editó Antonio Tabares, otro inmenso dramaturgo

<sup>1</sup> HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «Rodríguez López y el género chico: entre la tradición y la modernidad». *Cartas diferentes: revista canaria de patrimonio documental*, n. 2 (2006), pp. 119-166. Expresamos nuestro agradecimiento a la generosidad de Manuel Poggio Capote y de Víctor J. Hernández Correa por allanar nuestra investigación: el primero nos proporcionó los textos de los Carros y el segundo numerosas referencias críticas de su propia labor de pesquisa.

<sup>2</sup> La Loa de Recibimiento se estrenó en 1880. En la introducción del folleto, publicado con motivo de la edición de 2010, se argumenta que «Los orgullosos palmeros siempre han dado culto de veneración a su amada *Morenita* y es a Ella a quien en tradición secular se han ofrecido cánticos y alabanzas, a los que eran tan aficionados los isleños. Estas loas en honor y gloria a la querida *Virgen Negra de La Palma* eran interpretadas, generalmente, por niños vestidos de ángeles. Se cubrían con largas túnicas o hábitos todos de un color blanco impecable (símbolo de la Pureza y de la Nieve de María)» (p. 3). Consúltese: RODRÍGUEZ LÓPEZ, Antonio. *Loa de recibimiento* [1880]. Santa Cruz de La Palma: Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, 2010.

<sup>3</sup> HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. *Op. cit.*, p. 144.

<sup>4</sup> El carro alegórico estrenado en 1940 —luego repuesto en 1965 y en 2005— fue objeto de un volumen colectivo: AGUILAR RANCEL, Miguel Ángel (coord.). *El Carro: historia y espectáculo*. La Laguna: Artemisa, 2005.

<sup>5</sup> Existe un monográfico sobre su labor política a través del periodismo; véase: GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Salvador. *Antonio Rodríguez López*. Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria: Idea, 2008. Incluye una breve nota biográfica, un estudio sobre La Palma en el siglo XIX con atención a la lucha política, el periodismo y el sexenio revolucionario, entre otros aspectos, y una selección de sus artículos publicados entre 1863 y 1882, en su mayoría en *El Time*, aunque también se recogen otros que vieron la luz en las cabeceras *La causa pública* y *El iris*.

palmero (2001, con introducción de Antonio Abdo): *La pena de muerte, El ciprés de la Sultana y La cruz de rubíes*<sup>6</sup>. O el conjunto de guiones para el Diálogo entre el Castillo y la Nave que más recientemente Manuel Poggio Capote, Francisco J. Martín Pérez y Antonio Lorenzo Tena agruparon en un mismo volumen junto a obras para el mismo género de otros escritores<sup>7</sup>, siguiendo así la estela de otros trabajos de compilación textual de este número como los realizados por José Pérez Vidal<sup>8</sup>. Poco más tenemos del autor: urge una edición y un estudio de su teatro completo y de sus poesías.

La fama literaria de dramaturgo señero se la ha disputado, tal vez injustamente, el que inauguró la tradición, el poeta y escritor teatral Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707), pero la producción de Rodríguez López —continuada en gran modo del otro— excede en dimensiones a la del autor barroco: sesenta años cubre su espectro creativo en este particular género *mayor* del teatro mariano lustral.

El primero de los Carros que se representó fue labor conjunta con Faustino Méndez Cabezola, una de las personalidades más relevantes del siglo y estricto contemporáneo de Rodríguez López. Anota Pérez García<sup>9</sup>:

Se le consideró a lo largo de su existencia como propagador constante de la democracia, liberal y republicano, catedrático modelo, jurisconsulto distinguido, escritor notable, literato profundo y periodista incansable. Merced a su gestión logró La Palma la traída de la primera imprenta y promoción del primer periódico [*El Time*, del que fue director]; la reorganización de la Real Sociedad Económica de Amigos del País a la que imprimió nuevos rumbos para volverla a su actividad y hacer que partieran de ella las iniciativas conducentes a la mejora intelectual y cultural de la Isla; la creación del asilo de mendicidad, de corta duración; la fundación del Colegio de Segunda Enseñanza Santa Catalina; la organización de la Exposi-

<sup>6</sup> RODRÍGUEZ LÓPEZ, Antonio. *La pena de muerte: El ciprés de la Sultana: La cruz de rubíes*. Ed. Antonio Tabares e introducción de Antonio Abdo. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 2001.

<sup>7</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel, MARTÍN PÉREZ, Francisco Javier, LORENZO TENA, Antonio. *¡Ah de la nave!: historia y cultura del corso berberisco en la isla de La Palma*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2014, «Apéndice 2».

<sup>8</sup> Entre otras referencias más, remitimos a la monografía: [PÉREZ VIDAL, José]. *Diálogo entre el Castillo y la Nave de Nuestra Señora de las Nieves*. [Presentación «Nada que salvar excepto la esencia misma» de Loló Fernández]. [Santa Cruz de La Palma: Nolasco Ferretería: El Taller: Palma Films], D. L. 1985.

<sup>9</sup> PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Fastos biográficos de La Palma*. [Santa Cruz de La Palma]: Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma, 2009, p. 274. Véase también para la biografía de Méndez Cabezola: ALONSO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup>. Rosa. «La literatura de Canarias durante el siglo XIX». En: Agustín Millares Torres. *Historia general de las islas Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1974-1981, v. V, p. 120.

ción Palmense (1876-1877), y la obtención del título de villa para Los Llanos de Aridane (decreto de 23 de mayo de 1868), lo que le valió que aquel municipio le nombrara Hijo Adoptivo (1876).

Este texto es el primero que reproducimos en el apéndice: obra a dos manos, como dijimos, corresponde a Rodríguez López el dúo alegórico del texto declamado entre la Isla de La Palma y un Ángel y a su amigo las letras para cantar. Resulta una obra de juventud con un alegorismo poco elaborado que, sin embargo, se ve asistido por elocuentes acotaciones y una dialéctica de hondo descriptivismo. Se representó el 19 de abril de 1855 siguiendo el calendario mariano de la Bajada en aquel tiempo. Está escrito en una de las estrofas preferidas de la métrica romántica, el romance histórico (endecasilábico), para la larga sección inicial recitada, en cuartetas aliradas para el Dúo y cuartetas hexasilábicas para el coro en la apoteosis cantada final, siguiendo la tradición de elegir el verso breve para sostener el fraseo musical. El lenguaje de Rodríguez López ya es ampuloso con sabor de cultismos y delata cierta alternancia entre el endecasílabo heroico (acentos en 2ª, 6ª y 10ª) y el melódico (acentos en 3ª, 6ª y 10ª) que marcan un ritmo solemne y al mismo tiempo cadencioso. Este ejercicio juvenil —los autores cuentan con apenas diecinueve años— resulta ambicioso y mimetiza absolutamente el espíritu de auto alegórico de la tradición mariana vinculada a la Bajada lustral: conceptismo, apoteosis salvadora y el catálogo final de exaltación enunciadora de las identidades metafóricas de María (Nieve, Fuente, Joya, Azucena, Lirio, Jazmín, Zarza, Rosa, Palma, Nube, Iris, Fanal, Pino, Olivo, Nardo, Cinamomo, Cedro, Laurel, Arca, Torre) en la tradición de las letanías a la Virgen. Resalta una sección descriptiva en una de las intervenciones de la Isla en la que la decadencia de la naturaleza se asocia a la belleza perdida en una antítesis entre el pasado glorioso y el presente marchito con el estribillo en forma de lamento «¡Todo fui ayer!», respuesta encubierta al *Ubi sunt* clásico. La pieza se enhebra con un suceso coetáneo: la epidemia de cólera-morbo que se desató en Gran Canaria el 5 de junio de 1851; en rogativa, un año después, procesiona la imagen de la Virgen de las Nieves «en acción de gracias por haber libertado a esta Isla de aquella terrible enfermedad que devastó la Isla vecina», según reza una nota del autor. A pesar de las licencias de juventud —cierta grandilocuencia en el lenguaje y en las imágenes, la adjetivación enfática o un exceso de interrogaciones retóricas— la pieza descubre ya el estilo del autor y desvela la voz vibrante e incisiva del estilo romántico.

La segunda Escena Alegórica —que el autor ya categoriza como «carro triunfal» en los preliminares— escrita por Rodríguez López fue publicada en la Imprenta de La Verdad de Gran Canaria el mismo año de su representación: 1860. Aquí Rodríguez López amplía el catálogo de *personae dramatis*: comparecen el Tiempo, el Genio de la Isla y la propia Ciudad de Santa Cruz, junto a los municipios insulares representados por zagales y zagalas (Punta-



Fuencaliente con guiños al léxico canario (*malpeises* ‘malpaíses’). La descripción de la devastación natural se remata con el milagroso despertar nevado en la cima del volcán, subrayado en nota de la edición como «histórico»: «...porque el volcán, sobre sus copos yerto, / de blanca nieve apareció cubierto!» (p. 8). El coro de pueblos alterna con la Ciudad en la sección cantada final en redondillas cuyo último verso enlaza en la rima con el verso final del estribillo y se aplica de nuevo a la enumeración onomasíológica de la Virgen.

La tercera pieza corresponde a la Bajada de 1865<sup>13</sup>, donde recupera el Genio de la Tradición que ahora dialoga con la Memoria: sin embargo, escoge los serventesios —que habían alcanzado autonomía en el Romanticismo y solo empleados como remate de tercetos encadenados hasta entonces— endecasílabos frente a las estrofas menores del coro final de los doce geniecillos con el mismo procedimiento de verso último de estribillo y verso final de estrofa en la misma rima (componiendo la octava aguda o italiana), de forma que el primer verso de cada estrofa queda libre de rima pero enuncia la gloriosa nomenclatura mariana: *lampo, nardo, cáliz, rosa, misterio...* Rodríguez López sigue cuidando con celo las acotaciones escenográficas y la disposición e iconografía de los personajes en el carro móvil, incluso dando directrices para la danza que acompaña al canto, como se verá en piezas posteriores.

La cuarta pieza de su producción, que sigue titulado *Alegoría*, se publica y reimprime (existe una segunda edición) en la Imprenta de El Time en Santa Cruz de La Palma el mismo año de su representación (1870), como viene siendo costumbre. La escenografía distingue los términos *proa* y *popa* en asociación implícita de *carro* y *nave*, donde Rodríguez López elige para su trama al Invierno y Primavera en antítesis conceptista, a la Nieve que simboliza la pureza virginal, el Mes de María (mayo) con iconografía floral y las Doce Horas, figuradas en niños alados, como metáfora de la brevedad de la existencia formulada en el término de un día, de amplia raigambre renacentista y barroca, que permite la asociación entre la caducidad de la hermosura y el tránsito breve de la flor, por antonomasia la rosa como símbolo de la juventud y ya enunciada en el tópico ausoniano *collige, virgo, rosas*, cuyo tono positivo oscilará a la moralización barroca con la irrupción de la vejez y la decadencia corporal a que nos conduce la edad: tiempo, belleza, transitorie-

<sup>13</sup> La relación de carros de Rodríguez López impresos en La Palma, en: POGGIO CAPOTE, Manuel. *La imprenta en la isla de La Palma (1835-1960)*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, 2017, v. II. El de 1865 es la única obra que registra Vizcaya Cárpen ter en su *Tipografía*; véase: VIZCAYA CÁRPENTER, Antonio. *Tipografía canaria: descripción bibliográfica de las obras editadas en las islas Canarias desde la introducción de la imprenta hasta el año 1900*. [La Laguna]: Instituto de Estudios Canarios, 1964, pp. 628 y ss.

dad, aquí superados por la rosa prístina e inmarchitable, María, en su *nevada* pureza, como reza la advocación palmera. En este caso se advierte el empleo de serventesios (Invierno y Primavera) alejandrinos que auguran el uso rubendariano, si bien esta combinación estrófica fue ampliamente cultivada por los autores románticos que lo hacen renacer debido a la influencia francesa: aquí alternan con quintillas (Primavera) y para el coro elige las mismas estrofas heptasilábicas de aire ligero y marcado con el verso agudo final que tutela una pauta danzada entre el sombrío estribillo de las Horas y los apóstrofes de Mayo y Nieve. La acotación que prepara la danza desvela la preocupación escénica del autor y la visión aérea que debía desprender el conjunto (p. 8):

*(Cantando las HORAS forman una danza fantástica, tomando en uno de sus giros el nombre de María que vuelven a llevar en la última figura junto a MAYO y la NIEVE, quienes entonces sostienen sobre la cifra enlazadas las coronas que llevan en su frente, y que se desciñen al terminar la última estrofa de su canto).*

La quinta *Alegoría*, escrita para la Bajada de 1875 y publicada en la misma Imprenta de El Time que la anterior, es el inicio de la colaboración con el músico Victoriano Rodas, de amplias inquietudes humanísticas (fue poeta, pintor y músico)<sup>14</sup>, que compondrá la partitura de todos los Carros (excepto el de 1885, cuya música se debe a Enrique Henríquez) hasta el representado en 1915<sup>15</sup>. Rodríguez López aplica aquí la simbología ontológica de los cuatro elementos de raíz barroca y del gusto calderoniano, al que se suman la Naturaleza y un coro formado por los doce Meses. Retoma uno de sus estilemas estróficos —el serventesio alejandrino— y la distribución escenográfica repite esquemas anteriores: los personajes del auto en proa y popa (en este caso la Naturaleza irá interpelando a cada elemento para sacarlo de su latencia bajo la estrategia aristotélica que oscila de la potencia al acto) y los niños del coro en el centro para dibujar el trazado de la danza. Del parlamento inicial en alejandrinos oscila al endecasílabo a lo largo de la acción hasta el parlamento final de Naturaleza que, en estructura circular, remata en alejandrinos la sección declamada para dar principio al canto danzado con el mismo sistema estrófico descrito para piezas anteriores. Rodríguez López ha hallado su propia *maniera* y desarrolla idéntica concepción de conjunto en-

<sup>14</sup> HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J., POGGIO CAPOTE, Manuel. *Bordanova: el arte decorativo en los albores del Novecientos*. [Manuscrito]. [2010], véase el epígrafe «1.3.1.5. El pintor, músico y escritor Victoriano Rodas»; PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Op. cit.*, p. 243.

<sup>15</sup> María Victoria Hernández Pérez afirma: «Tiene que llegar el siglo XIX para entender cómo ha sido posible que en La Palma se generara tal cúmulo de virtuosos músicos y compositores. Las iglesias se iban dotando poco a poco de órganos que solemnizaban las festividades. Unos son traídos de diferentes lugares y otros son construidos en la propia isla»; véase: HERNÁNDEZ PERÉZ, María Victoria. *La Palma: las fiestas y tradiciones*. [La Laguna]: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001, p. 244.

tre recitación y canto. La pieza, titulada *Los cuatro elementos*, había tenido una versión musical nueva en 1935 con partitura de Felipe López Rodríguez, que añadió unos versos al concertante final o apoteosis. En esta nueva versión, con letra de Rodríguez López y música de López Rodríguez, se repuso en 1995 y en 2010. En esta última edición, además, se creó una adaptación para como pregón, que sirve de heraldo a la fiesta del advenimiento de la imagen a la ciudad<sup>16</sup>.

Para el Carro de 1880, editado en la misma imprenta que los anteriores, Rodríguez López prefiere el concepto de *Fantasia* para el título de su pieza y el auto se contamina de la dialéctica barroca con entidades alegóricas más afines al discurso contrarreformista: Fe y Razón en controversia antitética, el Tiempo escindido en las tres dimensiones (Generación pasada, presente y del porvenir) y el Siglo, que simboliza la edad caduca. El dramaturgo introduce una innovación en la estructura anticipando una sección de dúo y coro al comienzo (que también aparecerá al final, como es obligado), otorgando a la obra el efecto de circularidad que suele aplicar para encuadrar el universo dramático. Esta vez aligera el ritmo prescindiendo del alejandrino y centrándose en la musicalidad del endecasílabo, que domina el auto sin variaciones, y se aprecia cierta preocupación detallista en las acotaciones, que desarrolla con minucia dada la trascendencia del clímax: el principio del canto y la danza dan pie a la apoteosis mariana y subrayan el *deus ex machina* que preludia la revelación o *rompimiento* de la divina imagen aquí presentida en la exaltación sacramental de su pureza (p. 9):

*(Rompe la música. La RAZÓN y la FE quedan estrechamente abrazadas, en actitud artísticamente bella, de modo que formen como un grupo estatuario, que debe en este momento ser iluminada con luz de bengala, a tiempo que el SIGLO concluye su invocación y rompe el canto y la danza de*

<sup>16</sup> RODRÍGUEZ LÓPEZ, Antonio. *Los cuatro elementos: carro alegórico y triunfal*. [Carro Pregón]. Introducción de Elena de Paz Mesa. Santa Cruz de La Palma: Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, 2010. En la introducción del folleto, Elena de Paz Mesa afirma: «Rodríguez López se sirve de nuevo de un lenguaje recargado y culto, de gran barroquismo, pero al mismo tiempo introduce temas de la escuela literaria regionalista que exaltan las virtudes del archipiélago: «plátanos, palmas, árboles de selvática espesura» [en recuerdo lejano del mito de las Afortunadas]. Paralelamente se nos revela aquí como un gran conocedor de la antigüedad clásica y de asuntos mariológicos presentes desde el comienzo de su obra, a través de la cual plantea un recorrido de la devoción tributada por los palmeros a la Virgen de las Nieves y retrata el sufrimiento padecido por la pérdida de su hijo; es a partir de este momento cuando su pueblo le rinde pleitesía y da muestras de fe [...] En el plano formal, nos hallamos ante un trabajo muy rico en voces cultas, metáforas y dotado de una particular tendencia al hipérbaton y a los paralelismos. Cada una de las respuestas que los elementos dan a la Naturaleza sigue la misma estructura, terminando los últimos versos con una alabanza a la Virgen de las Nieves» (pp. 4-5).



*los niños que personifican a las GENERACIONES. El SIGLO queda en actitud que le convierta en forma sublime del entusiasmo religioso).*

La acotación revela el profundo conocimiento que Rodríguez López tiene de la tradición alegórica y la omnisciencia iconográfica que debe proyectar plásticamente el conjunto.

Esta preocupación técnica se aprecia en el esmero de la acotación inicial de su siguiente pieza, la compuesta para la Bajada de 1885, donde el estilo del autor se desempeña siguiendo el modelo más cercano a los autos sacramentales barrocos toda vez que la nómina de personajes alcanza su más alto grado de abstracción: intervienen aquí el Dogma, el Culto y el Criterio y elige para el coro la Ciencia, representada por niñas, y el Arte, protagonizado por niños. Hay un minucioso inventario del vestuario y de su simbología y del uso de elementos emblemáticos (escudos bifrontes con los nombres de *Asieta* y *Nieves*) para la transformación final de la danza. Rodríguez López realiza un ejercicio de trabadas asociaciones que revelan ya el dominio profundo del género, si bien no se corresponden con el *trivium* y el *cuadrivium* clásicos:

Ciencias		Artes	
Ontología .....	A	Arquitectura .....	N
Teología .....	S	Escultura .....	I
Psicología .....	I	Pintura .....	E
Antropología .....	E	Música .....	V
Astrología .....	T	Poesía .....	E
Geología .....	A	Oratoria .....	S

De nuevo opta por la distribución circular de canto-declamación-canto y danza, de forma que la primera intervención del Criterio retoma los últimos versos del coro y presenta *ab initio* el *leit motiv* musical y simbólico del auto: «A celebrar las glorias de María / dicen los ecos...». El texto es, tal vez, el que más se adentra en las vicisitudes doctrinales del dogma y el que discurre por una senda más discursiva acerca de la relación entre Dios y Hombre desde una perspectiva más *humanizadora* que recuerda y anticipa a la mística *cercana* de los carros de Luis Cobiella Cuevas, de forma que Rodríguez López concilia los extremos de la ciencia-razón y arte-fe con el postulado del misterio (arcano) del dogma de la inmaculada concepción de María (pp. 8-9):

DOGMA. ¡Rasga, oh Criterio, el velo de este arcano!  
 Cielo-Tierra... Dios-Hombre. Este [es] el problema.  
 ¡Un lazo que confunda en su armonía  
 la redentora Encarnación suprema!...  
 ¡El postulado eterno de María!

Este es el nudo virginal; su esencia  
 pura no asombre a tu inmortal Criterio;  
 toda verdad suprema de la Ciencia  
 flota en el infinito del misterio.  
 De esa verdad en pos mi afán te guía...  
 Yo te esclarezco el portentoso abismo  
 del ser inmaculado de María...  
 Soy el Dogma inmortal del Cristianismo.  
 Y si en esa región que mi Fe alumbra  
 con tal misterio tu Razón tropieza,  
 es que del infinito en la penumbra  
 ¡el hombre acaba... donde Dios empieza!

Rodríguez López ha alcanzado la cima de su arte: incluso en la sección de canto el autor despliega su ejercicio retórico y alterna las intervenciones de Arte y Ciencia en dúo y en solos que van trenzando una estrofa como contrapunto del estribillo. La acotación final nos da la noticia además de la introducción de la luz eléctrica en el aparato emblemático del tablado (pp. 17-18):

*(El coro final coincide con la última figura del baile, que terminará conduciendo en triunfo la cifra de María, la cual podrá formar parte del trofeo simbólico de la Religión que se alce en la popa del Carro, cuya cifra, para la más poética significación del emblema, será formada precisamente por grupo de rosas blancas, poniéndose en los grupos de rosas luces eléctricas que formen circular radiación en torno de la cifra, o por lo menos ilumínesse todo con luz de bengala).* [El subrayado es nuestro].

Llama la atención la actitud realista de Rodríguez López al ofrecer alternativas para la iluminación, habida cuenta de la novedad y la carestía que suponía aún la aplicación de la luz eléctrica en el teatro.

La pieza que escribió para el Carro de 1890 llevó la partitura de Alejandro Henríquez Brito y el folleto fue editado en Santa Cruz de La Palma en la Imprenta de El Time a cargo de José E. Guerra. Rodríguez López se remonta temáticamente al *Génesis* bíblico y hace intervenir al Caos, la Creación, las seis Épocas de la Creación, los seis días primitivos de la semana, la época séptima que sucedió a la actividad creadora y el séptimo día consagrado a Dios. Esta ya adopta la nueva forma del cuarteto que desarrollará en piezas posteriores con alguna rima virtuosa («vahos / Caos»). Su dominio métrico lo lleva a crear versos alejandrinos con esdrújula en el primer hemistiquio para ajustar el verso aparentemente decapentasilábico: «Perfumes de los cálices de las terrestres flores, / constelaciones fúlgidas, nocturno luminar» (p. 8). Y la intervención del coro se concibe como una salve mariana, tal y como especifica la acotación, donde se rinden a María todas las abstracciones cronológicas de la pieza.

Las siguientes piezas bajo la estructura de trilogía sufrieron una desordenada descripción bibliográfica que Poggio Capote vino a desenredar<sup>17</sup>:

La edición de *Trilogía sacra* ha derivado en cierta confusión entre los tres bibliógrafos canarios que se han ocupado de la producción impresa canaria perteneciente al siglo XIX (Vizcaya Cárpenter, Régulo Pérez y Hernández Suárez), quienes ofrecen tres descripciones diferentes de este asiento. Lo cierto es que Antonio Rodríguez López y Victoriano Rodas escribieron los carros de las bajadas de 1895, 1900 y 1905 en forma de trilogía. En 1895 se representó la primera parte (titulada *En la Tierra*), en 1900 la segunda (*En el Paraíso*) y en 1905 la tercera (*En el Cielo*). La primera parte no se editó impresa en 1895 sino en 1900, junto con la segunda. Cada una de estas dos partes mantiene su portada propia y paginación independiente, pero tienen una sobrecubierta de papel en forma de portada común. Por tanto, se han considerado dos registros independientes. La tercera parte no tiene fecha de impresión, pero es de suponer que se hizo en 1905, siendo su cubierta y formato similares a las anteriores. La cubierta que aúna las dos primeras partes es como sigue: «Trilogía sacra: Carros para la Bajada de la Virgen de las Nieves en los años de 1895 y 1900. Escritos por Antonio Rodríguez López; música de Victoriano de Rodas. Santa Cruz de La Palma: Tip. Gutenberg, 15 Santiago 15, 1900».

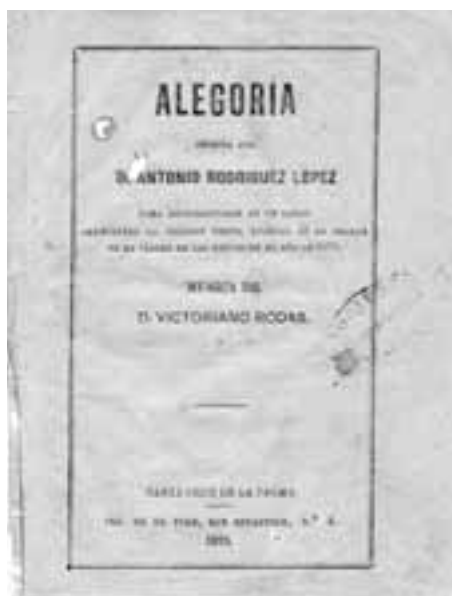
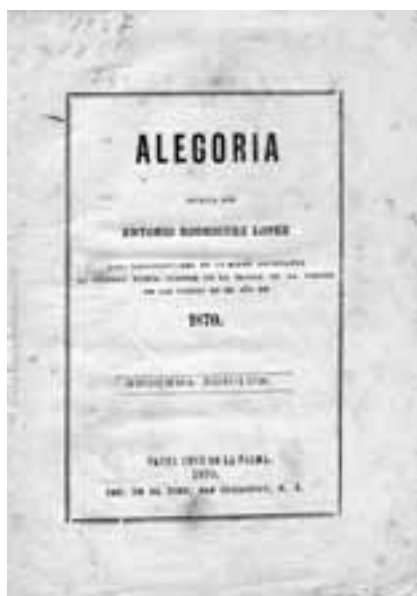
La primera de las piezas de la única trilogía del autor, que abarca el período de 1895-1905, titulada *En la tierra* se concibe en la toposesía tierra/paraíso/cielo en régimen de maniqueísmo simbólico, que bebe de la prédica jesuítica virtud/vicio, entre Luzbel y el Arcángel Micael (símbolo de la Isla) o el Cielo y la Tierra como parámetros de geografía evangélica. La acotación inicial referida a la indumentaria y a la plasticidad de las figuras en el tablado revela el arte consumado del autor, que destaca una iconografía severa y elaborada para los personajes principales, reservando para el binomio Cielo/Tierra la intervención coral junto a los Tronos y Dominaciones bajo apariencia angélica. El tablado se estructura en cinco espacios simbólicos: a un lado, el del Arcángel con las sedes heráldicas del castillo y de la palma, la Tierra como un globo planetario y el Cielo sobre una alfombra de nubes; al otro, Luzbel sobre un peñasco (símbolo de la rudeza y de inarmonía) y, en el centro, los Tronos y Dominaciones sobre un tapiz celeste disponiendo de la posición más favorecedora de la coreografía. El conjunto infantil mimará con gestos de aprobación o rechazo las intervenciones del Arcángel o de Luzbel, a modo de coro griego en su actitud de sanción o beneplácito en el desarrollo de la trama que da fe de la lucha apocalíptica entre unos y el otro. Domina el paisaje estrófico el serventesio endecasilábico, estrofa favorita de Rodríguez López y de la métrica de su siglo según dijimos, y la composición del auto sobre la oscilación de las acostumbradas secciones: breve prólogo, canto coral, secuencia alegórica o trama con apoteosis que anticipa el coro

<sup>17</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel. *Op. cit.* v. II, pp. 200-201.

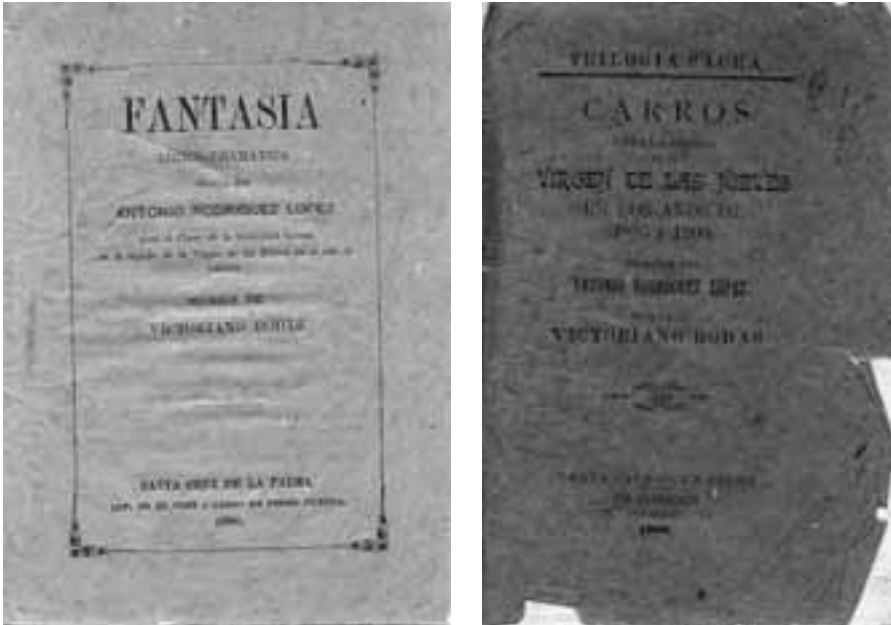
final de exaltación mariana. Merece la pena reproducir la acotación final tras anunciar el nuevo siglo de María (pp. 10-11):

*(Abrázase el ARCÁNGEL al tronco de la palma quedando en actitud estética y rompe la música comenzando el canto de CIELO y TIERRA y el coro y danza de los espíritus angélicos. Intensa luz de bengala ilumina el cuadro. Si es posible, LUZBEL desaparece hundiéndose en la roca que le sirve de asiento y que al desaparecer se transforma en un risco nevado, en cuya cúspide se clava al fin la cifra de María. Si es difícil la desaparición de LUZBEL, caiga como desplomado en la roca, cubriéndose la faz con una mano mientras con la otra se sostiene en el risco, de forma que contraste la actitud victoriosa del ARCÁNGEL con la dolorosa humillación de LUZBEL, como recuerdo de la angélica lucha apocalíptica. Esto acaso será de mejor efecto).*

Resultan elocuentes las dudas del autor acerca de la viabilidad de ciertos efectos de la escena pero al mismo tiempo las indicaciones técnicas revelan el mimo y la conciencia escenográfica de Rodríguez López, concedor del suspense y de la admiración catártica que en el público debía generarse con las mutaciones de la desaparición por un escotillón del tablado y, sobre todo, de la transformación del risco agreste en montaña nevada como la mutación efectista que cautivaba la suspensión del auditorio y preparaba el espectáculo para el aire festivo de la apoteosis coral y dancística finales.



Cubiertas de los impresos del Carro Alegórico y Triunfal de Antonio Rodríguez López, 1870 y 1875



Cubiertas de los impresos del Carro Alegórico y Triunfal de Antonio Rodríguez López, 1880 y 1895-1900

La segunda pieza, *En el paraíso*, desarrolla uno de los motivos más característicos de la emblemática barroca: el viejo tema bíblico del árbol de la sabiduría, de amplia fortuna iconográfica<sup>18</sup>. Junto al símbolo edénico, Adán y Eva, el Arcángel y el Dragón infernal (solo comparsa) y dos abstracciones en correspondencia, la Redención y la Culpa, respectivamente. El coro de Recuerdos y Esperanzas remonta conceptualmente el motivo inicial de la pieza: el pecado original y la expulsión del Paraíso. El autor ha modificado su rutina estrófica para preferir el cuarteto en lugar del serventesio, fruto de un cambio de estilo y de tanteo de cauces rítmicos nuevos.

La tercera pieza, *En el cielo*, fue descrita por Manuel Henríquez Pérez al igual que las dos siguientes en un artículo de prensa<sup>19</sup>. Retoma las dos sim-

<sup>18</sup> Véanse, entre otros trabajos: CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M<sup>ª</sup>. Josefa, ORANTES ROBÓN, Luis. «El árbol de la Sabiduría a través de una estampa de Juan de Noort». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n. 17 (1985-1986), pp. 47-66; NAVARRETE PRIETO, Benito. «Iconografía del árbol de la vida en la península ibérica y América». En: Arsenio Moreno Mendoza (coord.). *Actas del III Congreso Internacional del Barroco americano: territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 349-358.

<sup>19</sup> Véase: HENRÍQUEZ PÉREZ, Manuel. «Los “Carros” alegóricos de las Fiestas Lustrales: notas para una “pequeña historia” de la ciudad». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La

bologías marianas en el dúo inicial de la Nieve y del Hielo, junto a los Ángeles o Querubines y el Apocalipsis frente a Asieta (*ASIETA* o *ASYETA*), una de las nomenclaturas marianas de origen desconocido que se ha interpretado como acrónimo de «Alma Santa Inmaculada en Tedote Aparecida» o como «Alma Santa Inmaculada En quien Tenemos Amparo». Vuelve a la estructura circular de coro-declamación-coro para hacer dialogar mejor a la partitura con el texto literario. Destaca la elegancia del alejandrino en la imprecación del parlamento final de Apocalipsis, rendido ya al misterio de María (p. 8) con una sabia combinación de esdrújulos en contrapunto con agudos, donde el estilo neobarroco de Rodríguez López alcanza una dicción enfática llena de plenitud metafórica:

Querubes habitantes del nácar de las brumas  
 que alfombran del Empíreo la excelsa inmensidad,  
 flotantes cortinajes de nítidas espumas  
 surgid, y en mis espacios las voces escuchad.  
 Bajo el Empíreo fúlgido rodando va el planeta  
 la elipse describiendo que el Hacedor trazó.  
 En el terreno valle la misteriosa Asieta  
 en símbolo nevado su imagen condensó.  
 Alzadle de los cielos arcángeles benditos  
 himnos de gloria místicos en su ovación lustral  
 y ensalcen del Empíreo los ecos infinitos  
 de la inmortal Asieta la gloria virginal.  
 Y tras del almo Empíreo del infinito espacio  
 miríadas de astros fúlgidos que en la ancha inmensidad  
 flotáis, brillantes mundos con lumbré de topacio  
 rompiendo de las noches la negra oscuridad;  
 confusas nebulosas, vertiginosas crines  
 que brotan como ráfagas del núcleo del cometa,  
 que admiran de rodillas los sacros querubines,  
 que en ovación se agrupan en torno de la Asieta,  
 secunden de los ángeles la mística armonía  
 que en himnos misteriosos entonen a una voz  
 a la virgínea esencia de la inmortal María,  
 creación de Mujer-Madre del ideal de Dios.

Ya póstumamente se editaron en la Imprenta Gutenberg de Santa Cruz de La Palma los Carros representados en 1910 y 1915, de extensión algo menor y ambos con música de Victoriano Rodas: en el primero se disponen en distribución alternativa las secciones cantadas con las declamatorias. El de 1910 desarrolla dos identidades metafóricas de María, la Nieve y el Hielo, que

---

Palma, 13 de julio de 1963), pp. 3 y 7. Luego reeditado en: HENRÍQUEZ PÉREZ, Manuel. «*Opera omnia*»: *la Bajada de la Virgen, la música y La Palma*. Edición de Manuel Poggio Capote, Carmen L. Ferris Ochoa, Víctor J. Hernández Correa y Luis Regueira Benítez. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 89-93.



Cubiertas de los impresos del Carro Alegórico y Triunfal de Antonio Rodríguez López, 1905 y 1910

entonan sendas arias a modo de prolepsis virginal, mientras que las intervenciones recitativas corren a cargo del Género Humano y del Arcángel, estereotipado símbolo de la Isla. Regresa a su estilema métrico del serventesio, donde la musa de Rodríguez López halla acomodo seguro y ritmo solemne. En el parlamento del Arcángel el autor inserta sus ideales progresistas —como ha reconocido la crítica<sup>20</sup>— con el guiño al lema de la Revolución Francesa divinizándolos en su letanía mariana (p. 10):

¡Miriam! ¡Señora! Estrella de los mares,  
 azucena inmortal, flor de pureza,  
 medicina del hombre en los pesares,  
 paraíso cerrado de belleza.

<sup>20</sup> Sebastián Padrón Acosta admite que «Antonio Rodríguez López es uno de los escritores canarios que con más ardor exalta la democracia. Apasionado de la libertad, la tomó como uno de los temas fundamentales en sus obras. Es un prisionero de las crinolinistas ochocentistas. La libertad es tema no solo de su prosa y de su lírica, sino también de su teatro» y aun en géneros tan descontextualizados del debate político secular como el auto neobarroco mariano. Véase: PADRÓN ACOSTA, Sebastián. *Poetas canarios de los siglos XIX y XX*. [Santa Cruz de Tenerife]: Aula de Cultura, 1966, p. 83.

Virgen sin mancha, en cuya estirpe pura  
 tuvo su Redentor la humanidad,  
 que en la Cruz con tres clavos asegura  
 ¡libertad..., igualdad..., fraternidad!

El último que conservamos de su mano y representado en 1915, editado en el apéndice *infra*, tiene cierto acento modernista más subrayado en las intervenciones de apóstrofe a las ondinas y silfos, cuyo aire mitológico, si bien cristianizado, recuerda el eco de los versos rubendarianos: el poeta nicaragüense había visitado España en 1892 y 1899 —nos referimos únicamente a las estancias que coinciden con la vida de Rodríguez López— y, si bien dos de sus libros capitales, *Los raros* y *Prosas profanas*, tuvieron ediciones que nuestro autor no pudo conocer por ser posteriores a su muerte, la poesía y el aura universal de Rubén lo precedieron, pues los intelectuales y literatos españoles lo saludaron como el padre de la poesía moderna<sup>21</sup>. No podemos afirmar que la influencia de Rubén sea directa, pero sí tal vez ejerce de palimpsesto en la expresión henchida y ampulosa de Rodríguez López (pp. 8-9):

Silfos de mi campiña habitantes  
 que abandonáis la rústica morada,  
 que os labráis en el cáliz de las flores  
 al rayar en Oriente la alborada.  
 Marítimas ondinas que en las brumas  
 que se alzan en mis costas que el sol dora  
 os ocultáis morando en las espumas  
 y despertáis al despuntar la aurora.

[...]

Silfos de las florestas, marítimas ondinas,  
 a quienes da La Palma morada en tierra y mar,  
 cruzad el ancha atmósfera rompiendo las neblinas,  
 que va a bajar en copos la cándida Miriam.

El recorrido que hemos realizado por la pródiga producción de Rodríguez López ha sido necesariamente breve y aéreo, pues el conjunto de sus Carros exige una edición independiente y un estudio más profundo y riguroso de cada pieza, de su simbología, de la estructura alegórica, del conceptismo y de la abstracción, de la *variatio* en la sustitución del misterio de la Eucaristía por la rendición mariana, de sus esquemas métricos para la declamación y el canto y la danza (oscilando de la sección recitativa del serventesio a la dinámica de la octava aguda o italiana para la sección coral, ambas en auge durante el Roman-

<sup>21</sup> Véase la monografía clásica de Erminio Polidori, entre otros muchos de la extensa bibliografía rubendariana: POLIDORI, Emilio. *Etapas españolas en la vida de Rubén Darío*. Santiago: Editorial Universitaria, 1968.



ticismo)<sup>22</sup>, del ensamblaje en el fraseo musical, de la dialéctica dramática y de su concepción escénica dentro de la tradición del teatro ambulante desde Grecia a través de la Edad Media y del Siglo de Oro. Son especialmente llamativas y dignas de un estudio detallado sus acotaciones, que revelan una preocupación y un mimo por aspectos teatrales y escenográficos como la interpretación de los actores, la indumentaria en consonancia con la simbología emblemática, la distribución en el tablado móvil, la esencial importancia concedida a la luz (de bengala o eléctrica si el presupuesto lo permitía) y la *pictoricità* del conjunto en la tradición de los *tableaux vivants* o del cuadro plástico.

Ofrecemos en el Apéndice I el primero y el último de los autos sacramentales en clave mariana del autor, donde se podrá observar, paradójicamente, la evolución de su estilo y, al mismo tiempo, la fidelidad a un sistema metafórico y conceptual acuñado desde sus inicios y que se adentra en la *maniera* palmera, barroca, suntuosa y panegírica, que festeja a su Virgen con una sabia combinación de versos solemnes y de minuciosa tendencia descriptivista con otros breves y dinámicos que respuntan la danza y el canto. Porque la tradición del Carro Alegórico, una variante del auto sacramental insularizada en la devoción por la Virgen de las Nieves, precisa del misterio de la palabra vibrante en la bengala de su metáfora o del ritmo travieso y ágil en la pirueta de la danza coreada.

---

<sup>22</sup> Véase para la métrica romántica, entre otros, el trabajo de Isabel Paraíso: «Creemos que el Romanticismo, más acusadamente aún que el Neoclasicismo, busca la musicalidad del verso, y en esta búsqueda a menudo vuelve los ojos hacia el teatro y sus formas cantadas. Por ejemplo, la llamada octavilla romántica (y su expansión al arte mayor, en la octava romántica o bermudina), se remonta a la *quartina doppia* de las *odi e canzonette* del *Settecento* italiano. Nos parece, pues, que esta predilección romántica por el poema mixto procede, fundamentalmente, de la lírica cantada, y de modo secundario, del amor a la poesía tradicional española del Siglo de Oro, en cuyo teatro y lírica también se encuentra la polimetría abundantemente representada». Consúltese: PARAÍSO, Isabel. «La escala métrica en la polimetría romántica». *Rhythmica*, 1, 1 (2003), p. 225.

APÉNDICE I  
[CARRO ALEGÓRICO Y TRIUNFAL (1855)]

*Escena lírico-dramática que se ejecutó la noche del 19 de abril de este año de 1855 con motivo de la Bajada de Ntra. Sra. de las Nieves a esta ciudad*

Personas

LA ISLA DE LA PALMA      VOCES  
UN ÁNGEL                  CORO

*(Aparece la ISLA sentada. Su semblante angustiado manifestará la tristeza de su corazón. Suena una música melancólica y, concluida, la ISLA alza al cielo sus ojos y exclama exhalando un profundo suspiro.)*

LA ISLA. ¿Cuándo a los males que mi pecho afligen  
un término pondréis, Cielos divinos?  
¿Cuándo, ¡oh Dios!, llegarán hasta tu trono  
mis continuas plegarias y suspiros?  
¿Será que a eterno padecer condenas  
a la que un tiempo los pasados siglos  
Fortunada llamaron?... Y hoy, ¡ay triste!...

*(El llanto le impide continuar la frase: deja caer la frente entre sus manos y continúa después de un breve silencio con desconsuelo.)*

Fortunada..., ¡feliz, dichoso título!...  
¡Alto renombre que se hundió en las negras  
y sombrosas<sup>23</sup> tinieblas del olvido!  
¡Ayer!... ¡Todo fui ayer! Apenas queda  
en mi marchita frente algún vestigio  
de mi esplendor pasado... Si rompiendo  
las urnas funerarias desde el frío  
centro de sus sepulcros se elevaran  
esas generaciones que me han visto  
lucir, cual brilla el sol en el oriente,  
y escucharan ahora mis gemidos,  
a esconderse volvieran en sus tumbas  
pronunciando con lúgubre alarido:  
«¡Ay que el verdor, oh Palma, de tus ramas  
también, como nosotros, se ha perdido».  
¡Todo fui ayer! De mi fecundo seno  
brotaron sin cesar frutos opimos<sup>24</sup>...  
¡Mas hoy!... El triste labrador se esfuerza

<sup>23</sup> *Sombrosa*: 'Que hace mucha sombra'.

<sup>24</sup> *Opimo*: 'Que es rico, fértil y abundante'.

por arrancar del seno endurecido  
 de la tierra el sustento que regara  
 con gotas de sudor su afán continuo<sup>25</sup>...  
 Y la tierra insensible le da apenas  
 los frutos que en su seno hubo escondido.  
 La sarmentosa vid lozana brota  
 pámpanos frescos de verdor teñidos,  
 y penden de los vástagos frondosos  
 por aquí y por allá tiernos racimos...  
 Mas, ¡ay!, que luego las brillantes hojas  
 de oscuras manchas salpicarse miro...  
 Se marchitan..., repliéganse y a instantes  
 apagándose va su hermoso brillo...  
 Dilátanse las manchas cual se extienden  
 opacas nubes en el cristalino  
 azul del firmamento, y del hermoso  
 follaje el verdeante colorido,  
 al extenderse las oscuras manchas,  
 encúbrese de un velo blanquecino...  
 Discurre por las fibras de las ramas  
 el destructor veneno, y al racimo  
 su ponzoña letal le comunica...  
 El fruto siente el tósigo nocivo,  
 se agosta, se enflaquece y no prosigue  
 ya su vegetación..., ¡se ha consumido!  
 Ya se desprenden las crispadas hojas,  
 ya las lleva del viento el torbellino...  
 ¡Y quédanse desnudos los sarmientos  
 como en la huesa un esqueleto frío!  
 ¡Todo fui ayer! Placeres inocentes  
 fueron la ocupación del pueblo mío,  
 y de la oliva a la apacible sombra  
 el lazo fraternal unió a mis hijos.  
 La Discordia feroz en el Averno  
 rugiera encadenada y sus rugidos,  
 en las cóncavas grutas sepultados  
 de su infernal guarida, del abismo  
 no pudieron llegar hasta mi seno...  
 Y callaban por fin... ¡sin ser oídos!  
 Y ahora..., ¡ahora!...

*(El ÁNGEL, que habrá oído con atención el anterior monólogo de la ISLA, se dirige a ella y dice al ver su anodamiento:)*

ÁNGEL. Acalla tus lamentos,  
enjuga el llanto, ahoga los suspiros.

<sup>25</sup> *Contino*: adj. desus. 'continuo'.

*(La ISLA al oír al ÁNGEL se levanta y escucha respetuosamente sus palabras. Este continúa en tono solemne.)*

Ya tu amargo llorar de las etéreas  
regiones traspasando los vacíos  
en misterioso vuelo hasta las plantas  
del Eterno llegó, que los quejidos,  
las lágrimas del triste..., acá se vierten...  
Y allá van a caer. Mas, ¡ay!, el grito  
de la razón no oíste que te dice:  
«¡Isla triste! No llores si tus hijos  
hoy se miran de penas congojosas  
y miserables males afligidos.  
No llores, no... ¡Tus hijos delinquieron  
y este es de sus delitos el castigo!»  
¡Triste verdad que la razón te enseña!  
¡Triste verdad... que acaso no has creído!  
Abre si no del corazón palmense  
las misteriosas hojas... ¿Qué hay escrito?

*(La ISLA inclina su cabeza con abatimiento.)*

¡Te turbas!... ¡Ay!... ¡Has visto en caracteres  
indelebles grabados sus delitos!  
¡Ves de la Devoción el santo fuego  
perdido su vigor, lánguido, tibio!

LA ISLA. *(Sollozando amargamente.)*

Lo veo..., sí..., ¡porque lo veo lloro!  
¡¡La esperanza perdí!!

ÁNGEL.

No se ha perdido.  
Vuelve a inflamar activa las pavesas  
de esa llama, hora<sup>26</sup> pálida, si dignos  
quieres ver a tus hijos de que encuentren  
allá en el Cielo de piedad un río.  
Sé el intérprete fiel de mis palabras  
y anúnciale a tu Pueblo que ha lucido  
el día precursor de un día dichoso,  
un día de aquellos que el futuro siglo  
de la historia en los fastos memorables  
con letras de oro mirará esculpidos.  
Dile que va a bajar de las montañas  
la Aurora hermosa de esplendente brillo,  
ese fanal radioso, cuya lumbre  
de salvación la orilla tan benigno  
nos señala, esa Virgen misteriosa

<sup>26</sup> *Hora*: arcaísmo; apócope de *ahora* (del latín *hac hora*).

que te otorgara ya mil beneficios.  
 Corra tu Pueblo con ferviente anhelo,  
 enciéndase en sus pechos el divino  
 fuego de Santa Religión, y cifre  
 su esperanza en María; arrepentido  
 deponga su tibieza, llore, gima,  
 y el corazón ablande compasivo  
 de la cándida Virgen. ¿Quién sino ella  
 le socorriera siempre en sus conflictos?  
 Un tiempo fue que vomitó su furia<sup>27</sup>  
 un maléfico genio el hondo abismo,  
 y sus impuras alas desplegando  
 sobre la Gran Canaria de improviso  
 posó su vuelo, y con sañuda rabia,  
 aguzando sus garras de exterminio,  
 desolación doquier, doquier dolientes  
 y moribundos ayes el fatídico  
 genio sembró...: era el monstruo que alimenta  
 con sangre humana el corazón maldito...  
 Era... ¡¡¡¡el cólera-morbo!!!! Y cuando airado  
 de allí tomó el semblante enrojecido  
 y sobre ti clavó sus torvos ojos,  
 y posada en sus labios convulsivos  
 satánica sonrisa, te miraba  
 como mira un león a un corderillo  
 para lanzarse sobre ti furioso  
 y en ti saciar su bárbaro apetito...  
 En posición tan triste y arriesgada,  
 ¿a quién tu Pueblo «¡socorrednos!» dijo?  
 ¿A quién sino a María? ¿Y quién sino ella  
 logró que Dios la espada del castigo  
 sobre ti no esgrimiera, y valerosa  
 hundió el genio fatal en el abismo?  
 ¿Y a quién sino a ella tus comarcas todas  
 deben pedir ¡socorro! en sus conflictos?

LA ISLA. (*Que se habrá ido serenando por grados.*)  
 Sí, ¡celestial espíritu!, mi acento  
 a la madre de Dios pedirá activo  
 que consiga el remedio a nuestros males,  
 que el corazón ablande de mis hijos  
 y en él encienda el fervoroso fuego  
 próximo ya [a] extinguirse, y un respiro  
 de esperanza me infunda de que acaso  
 Dios ponga fin a los pesares míos,

<sup>27</sup> El 5 de junio de 1851 se declaró el cólera en Canaria [Gran Canaria]. En el mes de junio de 1852 bajó la imagen de Ntra. Sra. de las Nieves a esta ciudad y se celebró una función religiosa en acción de gracias por haber libertado a esta isla de aquella terrible enfermedad que devastó la isla vecina. [*Nota del copista.*]

y pues me anuncias que a bajar se apresta  
 de las montañas, de radiante brillo  
 rodeada, la madre del palmense,  
 mis lágrimas amargas y suspiros  
 hoy se convertirán, ¡celestes nuncio!,  
 en tierno gozo y puro regocijo;  
 y mi Ciudad de Santa Cruz alegre  
 recibirá con placenteros himnos  
 a la cándida Nieve: ella reanima  
 el fervor en el pecho de mis hijos...  
 Veo transparentarse ante mis ojos  
 un ser que a mi penar pondrá un alivio,  
 ¡y lo extinguirá acaso!... Y es María  
 ese ser misterioso que diviso...

*(Se dirige al CORO.)*

Hijos del corazón, infancia amable  
 que en mi seno brotó, suba al Empíreo,  
 cual grato aroma que el incienso exhala,  
 de vuestras tiernas voces el sonido.  
 Cantad, cantad, mis inocentes vástagos,  
 entonad a María dulces himnos.

*(Golpe de música y principia el canto.)*

Antonio Rodríguez López

- DÚO. En anhelo sagrado  
 ardiendo nuestros pechos amorosos,  
 ¡Madre del Dios amado!,  
 tu llegada esperamos fervorosos.  
 Baja entre rojas nubes,  
 Aurora de la gloria, desde el cielo,  
 baja entre mil querubens  
 y derrama doquier paz y consuelo.
- CORO. Ven, tesoro de bondad,  
 Nieve cándida y sincera,  
 ven y esparce por doquiera  
 la paz y felicidad.
- 1.<sup>a</sup> VOZ. Fuente inagotable  
 de vida y consuelo,  
 Joya inapreciable  
 que adornas el Cielo.
- 2.<sup>a</sup> VOZ. Límpida azucena,  
 Lirio candoroso,  
 Planta de olor llena,  
 Jazmín amoroso.
- 3.<sup>a</sup> VOZ. Zarza peregrina  
 que ardió y quedó ilesa,

- Rosa purpurina  
de extrema belleza.
- 4.<sup>a</sup> VOZ. Palma gigantesca  
que se eleva airosa,  
Nube que refresca  
la campiña hermosa.
- 5.<sup>a</sup> VOZ. Iris esplendente  
de dicha y ventura,  
Fanal refulgente  
que vierte luz pura.
- 6.<sup>a</sup> VOZ. De rama copioso  
Pino alto, arrogante,  
Olivo frondoso  
y Nardo fragante.
- 7.<sup>a</sup> VOZ. Cinamomo esbelto,  
Cedro majestuoso,  
y Laurel cubierto  
de verdor hermoso.
- 8.<sup>a</sup> VOZ. Arca de la alianza,  
Torre de David,  
fiel nuestra esperanza  
sí, venid, venid.
- CORO. Ven, tesoro de bondad,  
Nieve cándida y sincera,  
ven y esparce por doquiera  
la paz y felicidad.

FIN

Faustino Méndez Cabezola

[CARRO ALEGÓRICO Y TRIUNFAL (1915)]

*Carro para la Bajada de la imagen de Nuestra Sra. de las Nieves en el año de  
1915 escrito por Antonio Rodríguez López música de Victoriano Rodas*

Personajes

EL PASADO  
EL PRESENTE  
EL PORVENIR  
LA ISLA DE LA PALMA  
LA TIERRA  
EL MAR  
SEIS SILFOS  
SEIS ONDINAS

*(Los tres tiempos en la popa o parte superior del carro: EL PRESENTE a la derecha y EL PASADO a la izquierda. EL PORVENIR al centro pero en sitio más lejano. LA ISLA en la proa al pie de una palma, sobre una roca. Los silfos y ondinas en el centro del carro en dos alas, los silfos entre festones de flores, con cendales verdes o de varios matices, azul verde-mar o azul y blanco, color de la onda espumosa. EL PASADO con túnica y manto oscuros. EL PRESENTE, túnica de tisú de oro y manto negro, símbolos de la creencia y la negación. EL PORVENIR con vestido de matices armónicos.)*

## MÚSICA

TIERRA. ¡Silfos de la Tierra!  
 MAR. ¡Ondinas del Mar!  
 TIERRA. Que habitáis dentro los cálices  
 de flores de tulipán.  
 MAR. Que moráis en las madréporas  
 en las grutas de coral.  
 AMBOS. ¡Dejad las florestas,  
 dejad las espumas,  
 mirad que se acerca  
 la imagen divina de un ser virginal.  
 Mirad que se acerca  
 la nítida Nieve, la pura Miriam!  
 CORO. Sigamos el vuelo  
 del céfiro leve,  
 que viene entre albores  
 la púdica Virgen en copos de Nieve.

## DECLAMACIÓN

LA PALMA. ¡Silfos de mi campiña habitantes  
 que abandonáis la rústica morada,  
 que os labráis en el cáliz de las flores  
 al rayar en Oriente la alborada;  
 Marítimas ondinas que en las brumas  
 que se alzan en mis costas que el sol dora,  
 os ocultáis morando en las espumas  
 y despertáis al despuntar la aurora.  
 Yo os invoco: dejad vuestras moradas  
 y en el silencio de la noche fría  
 levantad vuestras odas acordadas  
 saludando a la Nieve de María!

CORO. Alcemos el vuelo  
 por el aire leve  
 que viene entre albores  
 la púdica Virgen en copos de Nieve.

EL PASADO. Silfos de las florestas, marítimas ondinas  
 a quienes de La Palma morada en tierra y mar,



cruza el ancha atmósfera rompiendo las neblinas,  
 que va a bajar en copos la cándida Miriam.  
 Soy el Pasado, míos los fastos de la Historia  
 que guardan en sus páginas los siglos de la Fe,  
 resplandeciendo en ellos la inmarcesible gloria  
 de la doncella casta nacida en Nazaret.

Mi espíritu os inspire, mi Fe de vuestro acento  
 sea la eterna tónica de cántico inmortal  
 para poblar con himnos los ámbitos del viento  
 que escuche en su santuario la Virgen celestial.

CORO. Alcemos el vuelo  
 por el aire leve  
 que viene entre albores

la púdica Virgen en copos de Nieve.

EL PRESENTE. Atrás, tiempo Pasado, dejad paso al Presente.

Yo soy el tiempo augusto que marca en su reloj  
 cuanto el progreso aduna, cuanto engendró en mi mente  
 la duda, que es mi ciencia, la duda, que es mi Dios.

Callad, silfos y ondinas, y oíd de mi voz ruda  
 el pensamiento libre que inspira la verdad.  
 Creencias del pasado son pasto de la duda.

Dudemos del misterio, dudemos de Miriam.

Naturaleza nunca su génesis ha roto,  
 no hay creación sin germen ni culpa original,  
 ni hay quien enlazar pueda con su poder ignoto  
 la fe de lo pasado, la duda de mi edad.

CORO. Alcemos el vuelo  
 por el aire leve  
 que viene entre albores

la púdica Virgen en copos de Nieve.

EL PORVENIR. Pasado, Presente: yo soy en la Historia  
 de síntesis pura sublime ideal,

del Porvenir marco la espléndida gloria  
 y abarco el misterio del ser de Miriam.

De toda belleza comprendo el sublime  
 y la alma<sup>28</sup> hermosura de la Eva inmortal  
 se encierra en la madre de Dios que redime,  
 se encierra en María de ser virginal.

La Madre y la Virgen: el doble portento,  
 belleza sublime del ser femenino.

Faltara a la estética tan bello elemento  
 si Dios no lo hiciera del mundo surgir.

Tú crees (*al PASADO*). Tú dudas (*al PRESENTE*); sondea el misterio.  
 Lo explican unísono la Fe y la Razón.

Del Porvenir vago yo extraño el criterio;  
 Miriam es del mundo feliz redención.

<sup>28</sup> *Alma*: adjetivo culto ‘nutricia, creadora, alimentadora’.

CORO. (*Levantándose y cruzándose las dos alas, es decir, pasando los silfos a unirse a las ondinas y viceversa.*)

Alcemos el vuelo  
 por el aire leve  
 que viene entre albores  
 la púdica Virgen en copos de Nieve.  
 LA PALMA. ¡Oh tiempos de la Historia, triple forma  
 del pasado, presente y porvenir,  
 dichoso el siglo que aceptó por norma  
 de redención la virginal raíz.  
 En la divina mente, antes que el mundo  
 su rotación siguiera el primer día,  
 de humana redención germen profundo  
 brotó el sacro misterio de María.  
 Y creado el terrestre paraíso,  
 un resto de su barro planetario  
 cayó al mar y surgió por raro hechizo  
 el agreste archipiélago canario.  
 De los siete peñascos de los mares  
 para santuario de Miriam surgía  
 mi salvaje peñón de Benaoare,  
 pedestal sacrosanto de María.  
 Genio del Porvenir, síntesis bella  
 de la Fe y la Razón, tu voz me inspira;  
 de La Palma serás polar estrella,  
 eterno imán que en los espacios gira.  
 Tierra y Mar, poéticas creaciones,  
 silfos leves, marítimas ondinas,  
 que de flores y de algas pabellones  
 os labráis y moradas peregrinas,  
 en vuestros corazones virginales  
 toque el Porvenir el talismán  
 y entonad vuestros himnos inmortales  
 a la eterna pureza de Miriam.

#### MÚSICA

(*Rompe la música y lánzanse silfos y ondinas en aérea y fantástica danza apoteótica.*)

CORO. Alcemos el raudo vuelo  
 que el azul del aire leve  
 los puros copos de Nieve  
 van al alba a desgarrar.  
 TIERRA. Romped, blancos jazmines,  
 el seno vegetal.  
 MAR. Desgarren los delfines  
 las ondas de cristal.  
 AMBOS. Crucen, silfos y ondinas,

- y en odas peregrinas  
 celebren la llegada  
 de la inmortal Miriam.  
 CORO. Alcemos el raudo vuelo  
 que el azul del aire leve  
 los puros copos de Nieve  
 van al alba a desgarrar.
- TIERRA y MAR. Rompan las ipomeas  
 su seno virginal,  
 dejen ya las ninfeas  
 su lecho de cristal.  
 Crucen, silfos y ondinas,  
 y en odas peregrinas  
 celebren la llegada  
 de la inmortal Miriam.
- CORO. Alcemos el raudo vuelo  
 que el azul del aire leve  
 los puros copos de Nieve  
 van al alba a desgarrar.
- TIERRA y MAR. Abran las amapolas  
 su cáliz vegetal,  
 crezcan bajo las olas  
 las algas y el coral.  
 Crucen, silfos y ondinas,  
 y en odas peregrinas  
 celebren la llegada  
 de la inmortal Miriam.
- CORO. Alcemos el raudo vuelo  
 que el azul del aire leve  
 los puros copos de Nieve  
 van al alba a desgarrar.
- TIERRA y MAR. Rásguense los botones  
 del cándido azahar.  
 Nereidas y tritones  
 pueblen el litoral.  
 Crucen, silfos y ondinas,  
 y en odas peregrinas  
 celebren la llegada  
 de la inmortal Miriam.
- CORO. Alcemos el raudo vuelo  
 que el azul del aire leve  
 los puros copos de Nieve  
 van al alba a desgarrar.
- TIERRA y MAR. Abran su blanco broche  
 las flores del palmar;  
 los astros de la noche  
 rielen en el mar.  
 Crucen, silfos y ondinas,

CORO. y en odas peregrinas  
celebren la llegada  
de la inmortal Miriam.  
Alcemos el raudo vuelo  
que el azul del aire leve  
los puros copos de Nieve  
van al alba a desgarrar.

FIN

## APÉNDICE II

## [BIBLIOGRAFÍA DE LOS CARROS DE ANTONIO RODRÍGUEZ LÓPEZ]

—*Escena lírico-dramática escrita en Santa Cruz de La Palma por D. Antonio Rodríguez López, para ejecutarse con motivo de la bajada de la imagen de N. S. de las Nieves a dicha ciudad, el 19 de abril de 1855.* [En colaboración con Faustino Méndez Cabezola]. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta y Librería Isleña, 1855.

—*Escena alegórica escrita [...] para representarse en un carro triunfal por las calles de la Ciudad de Santa Cruz de La Palma, anunciando la Bajada de la Virgen de las Nieves en el año de 1860.* Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta de La Verdad, 1860.

—*Alegoría dramática, representada sobre un carro por las calles de la Ciudad de Santa Cruz de la Palma para anunciar la solemne fiesta tradicional de la Bajada de la Virgen de las Nieves en 1865.* Antonio Rodríguez López. [Folleto]. Santa Cruz de La Palma: Imprenta de El Time, 1865.

Publicado en el semanario *El Time: periódico literario, de instrucción e intereses generales* como folletín recortable; n. 92 (Santa Cruz de La Palma, 30 de abril de 1865)-n. 93 (7 de mayo de 1865).

—*Alegoría escrita por Antonio Rodríguez López para representarse en el carro anunciando la célebre fiesta lustral de la bajada de la Virgen de las Nieves en el año de 1870.* Segunda edición. [Folleto]. Santa Cruz de La Palma: Imprenta de El Time, 1870.

—*Alegoría escrita por don Antonio Rodríguez López para representarse en un carro anunciando la célebre fiesta lustral de la bajada de la Virgen de las Nieves en el año de 1875.* Música de don Victoriano Rodas. [Folleto]. [Santa Cruz de La Palma]: Imp. de El Time, 1875.

—*Fantasia lírico-dramática escrita por Antonio Rodríguez López para el Carro de la festividad lustral de la bajada de la Virgen de las Nieves en el año de 1880.* Música de Victoriano Rodas. [Folleto]. Santa Cruz de La Palma. Imp. de El Time (a cargo de Pedro Guerra), 1880.

—*Carro para la bajada de la Virgen de las Nieves en el año de 1885.* Escrito por Antonio Rodríguez López; música de Enrique Henríquez. [Folleto]. Santa Cruz de la Palma: Imprenta de «El Time», 1885.

—*Carro para la bajada de la Virgen de las Nieves en el año de 1890.* Escrito por Antonio Rodríguez López; música de Alejandro Henríquez Brito [Folleto]. Santa Cruz de La Palma: Imprenta de El Time (a cargo de José E. Guerra), 1890.

—*Carro para la bajada de la Virgen de las Nieves en el año de 1890.* Escrito por Antonio Rodríguez López; música de Alejandro Henríquez Brito. Segunda edición. [Folleto]. Santa Cruz de La Palma: Imprenta de El Time (a cargo de José E. Guerra), 1890.

—*Trilogía sacra: Carro para la Bajada de la Virgen de las Nieves en el año de 1895: primera parte, En la Tierra*. Escrito por Antonio Rodríguez López; música de Victoriano Rodas. [Folleto]. Santa Cruz de La Palma: Tipografía Gutenberg, 1900.

—*Trilogía sacra: Carro para la Bajada de la Virgen de las Nieves en el año de 1895: segunda parte, En el Paraíso*. Escrito por Antonio Rodríguez López; música de Victoriano Rodas. [Folleto]. Santa Cruz de La Palma: Tipografía Gutenberg, 1900.

—*Trilogía sacra: Carro para la Bajada de la Virgen de 1905: Tercera parte: En el Cielo*. Escrito por Antonio Rodríguez López; música de Victoriano Rodas. [Folleto]. Santa Cruz de La Palma: Imprenta Gutenberg, 1905.

—*Carro para la Bajada de la imagen de Nuestra Señora de las Nieves en el año de 1910*. Escrito por Antonio Rodríguez López; música de Victoriano Rodas. [Folleto]. Santa Cruz de La Palma: Imprenta Gutenberg, 1910.

—*Carro para la bajada de la imagen de Nuestra Sra. de las Nieves en el año de 1915*. Escrito por Antonio Rodríguez López; música de Victoriano Rodas. [Folleto]. Santa Cruz de La Palma: Imprenta Gutenberg, 1915.

LAS BAJADAS Y SUBIDAS DE JOSÉ FELIPE HIDALGO,  
ENTRE EL CARRO TRIUNFAL Y LA  
ALEGORÍA DEL BARRANCO

«DESCENTS AND ASCENTS» OF JOSÉ FELIPE HIDALGO,  
BETWEEN THE TRIUMPHAL CAR AND  
THE RAVINE'S ALLEGORY

MANUEL POGGIO CAPOTE\*  
ANTONIO LORENZO TENA\*\*

RESUMEN

Uno de los literatos más destacados del siglo XX vinculados a la Bajada de la Virgen es José Felipe Hidalgo (1884-1971). Se ofrece una aproximación a su vida y obra, en especial a sus contribuciones a las fiestas lustrales de La Palma.

*Palabras clave:* Bajada de la Virgen; teatro religioso; autos marianos; José Felipe Hidalgo (1884-1971); Santa Cruz de La Palma; Canarias.

ABSTRACT

José Felipe Hidalgo (1884-1971) is one of the most prominent writers linked to The Descent of the Virgin. I will offer an approximation to his life and work, especially to his contribution to La Palma's Lustral Feasts.

*Key words:* Descent of the Virgin; Religious theater; Marian theatrical piece; José Felipe Hidalgo (1884-1971); Santa Cruz de La Palma; Canary Islands.

---

\* Archivo General de La Palma (Santa Cruz de La Palma). Plaza de San Francisco, n. 3. 38700 Santa Cruz de La Palma. Correo electrónico: manuelpoggiocapote@gmail.com.  
\*\* Centro Asociado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia en La Palma (UNED). Plaza de España, n. 1. 38700 Santa Cruz de La Palma. Correo electrónico: alorenzot@hotmail.com.

«Virgen de las Nieves, las Artes, piadosas,  
cantan de rodillas tu fiesta lustral».  
José Felipe Hidalgo (1925).

## 1. INTRODUCCIÓN

Uno de los episodios menos explorados de las fiestas de la Bajada de Nuestra Señora de las Nieves incumbe con el «regreso» de la imagen mariana a su santuario. El «descenso» es bien conocido: la Virgen alcanza y se adentra en Santa Cruz de La Palma en una reluciente entrada triunfal trufada de actos alegóricos. Con antelación, además, el anuncio de llegada de la ilustre viajera es proclamado en una veintena de manifestaciones espectaculares (teatrales, coreográficas, literarias...) que durante una quincena de días y a través de un preciso engranaje pregonan el solemne traslado. En contraposición, la «vuelta» o «subida» de la efigie nivariense a su templo reviste una mayor sencillez. A diferencia de la bajada, hasta hace escasas décadas este retorno se registró de manera detallada pocas veces. La fiesta es cuando la Virgen llega o *baja*, no cuando regresa o *sube*; de ahí el citado «olvido». No obstante, a lo largo de los siglos se sabe de la interpretación de un continuado repertorio de despedida o, incluso, de la representación de varios diálogos entre un Castillo y una Nave en 1815 y 1845, durante la mañana de subida y en el entorno del barranco de Las Nieves<sup>1</sup>.

En los últimos ciento cincuenta años la aportación más singular a este traslado de regreso ha sido la denominada *Alegoría de la conquista*, una pieza teatral del polifacético José Felipe Hidalgo (1884-1971), estrenada en la cita lustral de 1925. La obra comprende una recreación de la llegada de la Virgen de las Nieves a La Palma y el encuentro entre evangelizadores e indígenas. Se trata de una aportación postromántica, heredera de la corriente liderada en la isla por el afamado poeta y dramaturgo Antonio Rodríguez López (1836-1901) durante la segunda mitad del siglo XIX.

Sin embargo, las aportaciones de José Felipe Hidalgo a la Bajada de la Virgen no se detuvieron aquí. Ya en el quinquenio de 1910 había sido el autor de la letra de la primera parte de la Danza de Enanos; además, junto a Wenceslao Abreu Francisco (1859-1918) escribió el libreto de la Danza Infantil

---

<sup>1</sup> Agradecemos la ayuda prestada en la elaboración de esta contribución a: Ángel Luis Pérez González, Miguel Ángel Lorenzo Pérez, Octavio Rodríguez Delgado, Francisco J. Martín Pérez, Marta Lozano Martín, Víctor J. Hernández Correa, Ernesto Méndez Bravo, Eliseo Izquierdo Pérez, Juana Lorenzo Brito, Félix Poggio Castro, Luisa Antonia Rodríguez Pérez, Isabel Santos Gómez, Rosario Álvarez Martínez y Carlos Navalón Escuder.



Coreada para aquella misma edición de las fiestas lustrales. En 1925, aparte de la referida *Alegoría de la conquista*, Felipe Hidalgo elaboró un Carro Alegórico y Triunfal, con música de Manuel Cuevas Mederos (1894-ca. 1960), titulado *María, inspiradora del arte cristiano*. Cinco años más tarde, D. José estrenó una nueva pieza destinada a esta extraordinaria muestra de teatro en movimiento que tituló *Ideal* (también rotulado *Vida consciente*), con partitura del referido Cuevas Mederos. Finalmente, en 1945, se le representó un tercer auto mariano, *Renacer*, con banda sonora de Elías Santos Rodríguez (1888-1966). En fechas recientes, cuando el número del Carro Alegórico y Triunfal se ha visto aquejado de una cierta falta de creatividad, *Renacer* se ha repuesto en dos ocasiones (1960 y 2000). De igual manera, tras una ausencia de más tres décadas, en 1960 se rescató la *Alegoría de la conquista*, que ha continuado escenificándose hasta la actualidad.

Sin duda, estos *carros, enanos, danzas de niños y teatros* han de considerarse las «bajadas» y «subidas» de José Felipe Hidalgo, un repertorio concebido para interpretarse en algunos de los instantes de mayor solemnidad de los festejos. A pesar de que se trata de un autor sobradamente conocido, merece que nos detengamos en este amplio muestrario de «materiales lustrales». No en vano, todos ellos se enmarcan en ese carácter inquieto, vasta erudición y múltiples capacidades (en las que, por ejemplo, practicó las artes plásticas, la creación literaria y la reflexión intelectual) que signaron su biografía. Quede en estas líneas la voluntad de recuperar la vida de un hombre sorprendente, capaz de afanarse con soltura tanto en la lírica como en la escultura o en la pintura; una personalidad heterogénea y poliédrica para una fiesta «infinita»<sup>2</sup>.

## 2. JOSÉ FELIPE HIDALGO, ARTISTA ACADÉMICO Y ESCRITOR ROMÁNTICO

Nacido en Santa Cruz de La Palma el 21 de abril de 1884, hijo de José Domingo Felipe Fernández y de María Magdalena Hidalgo Rodríguez, por su

<sup>2</sup> La trayectoria vital de José Felipe Hidalgo ha sido recogida con anterioridad en: DÍAZ RODRÍGUEZ, Antonio Manuel [Firmado con el seudónimo *El Caminante*]. «Don Pepe La Piompa». *La voz de La Palma: periódico de información general*, n. 63 (Santa Cruz de La Palma, del 11 al 25 de septiembre de 1998), p. 12; IZQUIERDO PÉREZ, Eliseo. *Periodistas canarios, siglos XVIII al XX: propuesta para un diccionario biográfico y de seudónimos*. [Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife]: Gobierno de Canarias, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, 2005, v. I, p. 493; ORTEGA ABRAHAM, Luis. «Recuerdo para D. José Felipe Hidalgo». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 29 de marzo de 1972), p. 3; PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Fastos biográficos de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 1985-1998, v. II, pp. 73-74; 2ª ed.: 2009, p. 138; SERRANO ROYÁN, José Manuel. «Olvido sempiterno». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 28 de agosto de 2000), p. 4.

costado paterno era miembro de la familia conocida como *Los Brujos*, descendientes directa o indirectamente de José Fernández Herrera (1783-1857), dramaturgo que también contribuyó a la Bajada de la Virgen y que fue tenido en su tiempo por vidente o adivino<sup>3</sup>. Además, de manera paralela a esta marca o sello familiar, sucesivas generaciones de la estirpe destacaron por unas cualidades innatas para las manualidades<sup>4</sup>. José Felipe Hidalgo era sobrino lejano del mencionado José Fernández Herrera y como buen *Brujo* sobresalió en las *artes*<sup>5</sup>. Perteneciente a las clases medias de la capital palmera, asistió a las escuelas locales de aquella pequeña urbe marinera que simultaneaba la actividad portuaria con la articulación del engranaje artesanal e industrial destinado al resto de la isla. En una época determinada, por la prensa escrita y la literatura de corte romántico, el joven Felipe Hidalgo se alimentó de los efluvios del vate Antonio Rodríguez López (muerto en 1901), de la música (también de la misma templanza) de Alejandro Henríquez Brito (1848-1895), de Victoriano Rodas (1832-1916) y de Elías Santos Abreu (1856-1937), de la creación plástica de Manuel González Méndez (1843-1909) y del madrileño Ubaldo Bordanova Moreno (1866-1909) y, por último, del grupo de escultores locales que a finales del siglo mantenían actividad, como Aurelio Carmona López (1826-1901) y José Aníbal Rodríguez Valcárcel (1840-1910). Las fiestas quinquenales de la Bajada de la Virgen eran el atril en el que estos y otros artífices vertían su talento en forma de loas, danzas, autos marianos, templetos, desfiles y cabalgatas.

Seducido por las artes, desde temprana edad José Felipe Hidalgo comenzó a dar pruebas de sus dotes. En su juventud publicó varios poemas en los periódicos locales. Asimismo, es de suponer un aprendizaje plástico en alguna de las academias privadas de Dibujo que entonces florecieron en la capital insular. Ya en 1910 se muestra inmerso en los festejos lustrales, para los que escribe el libreto de la Danza de Enanos y, en colaboración, la Danza Infantil Coreada. Poco después aparece como director de las efímeras cabeceras *El dictamen: periódico defensor de los intereses de La Palma* (1911-

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ FERRAZ, Valeriano. *Recuerdos de la vida y errores de un profesor trashumante* (San José, 1920), ms. El original fue editado por C. L. C. en la *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, v. IV, n. 14 (enero-junio, 1964), pp. 227-252. Agradecemos estas noticias a Víctor J. Hernández Correa.

<sup>4</sup> Luis Cobiella Cuevas (1925-2013) se refiere a estas cualidades naturales con el término de *favorabilidad*; véase: SANZ DELGADO, David, POGGIO CAPOTE, Manuel. *Notas de una vida: estampas y recuerdos de Luis Cobiella*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2014, p. 52.

<sup>5</sup> Los Hidalgo Rodríguez pertenecen al linaje de los *Brujos*. Su conexión con José Fernández Herrera, el primero que al parecer acuñó el sobrenombre familiar, se establece a través de una línea política (la mujer de este era prima-hermana del abuelo de José Felipe Hidalgo); es decir, un parentesco de segundo con cuarto grado de consanguinidad.

1912) y *El cabildo insular* (1912-1913)<sup>6</sup>. Todo ello pone de relieve la estima alcanzada.

En el período comprendido entre 1915 y 1920 debió comenzar a trabajar con la familia Domínguez Alfonso, una de las más acaudalas de la jurisdicción de Arona, en el sur de Tenerife. En este sentido, cabe subrayar a algunos de los miembros de esta casa, como el abogado y político Antonio Domínguez Alfonso (1849-1916) o un hijo de éste, el jurista, periodista y escritor Antonio Domínguez Fernández (1877-1942), recordado dramaturgo, autor de un numeroso repertorio de sainetes, entremeses o zarzuelas, entre cuyos títulos merecen citarse *Colgar los hábitos* (1910), *El séptimo no hurtar* (1914), *Juan el tonto* (1918), *La herencia de Gil* (1923) o *Papá tiene un hijo* (1934)<sup>7</sup>. En 1922, José Felipe Hidalgo casó con María Pía Domínguez Fernández (1873-1940), hija del primero y hermana del segundo. La contrayente —viuda y con hijos— era una decena de años mayor que D. José. El enlace proporcionaría a José Felipe Hidalgo una solvencia económica de la que había carecido hasta entonces.

Establecido entre Tenerife y La Palma, el matrimonio comenzó a viajar y a disfrutar de una despreocupada vida conyugal. Llegada la cita lustral de 1925, los responsables de las fiestas le encargaron el texto de la principal obra dramática: el Carro Alegórico y Triunfal, una pieza que hasta 1915 y durante trece lustros (1855-1915) había monopolizado uno de sus maestros, el mencionado Antonio Rodríguez López. De igual manera, en esta Bajada de la Virgen, José Felipe Hidalgo introdujo la mencionada *Alegoría de la conquista*, un «diálogo» entre los nativos de la isla y los colonizadores castellanos en el que se reiteran algunos de los tópicos románticos del buen salvaje. Poco después, la familia Felipe-Domínguez se estableció en Nápoles (Italia), aunque con dilatadas estancias en otras ciudades como Roma. El encargo de un nuevo Carro Alegórico y Triunfal por parte de su amigo y entonces alcalde de Santa Cruz de La Palma Manuel Sánchez Rodríguez (1875-1955) propició que en 1930 tuviese que remitirlo a través de correo postal desde el país trasalpino, entonces bajo la égida fascista. A pesar de su estreno, el matrimonio Felipe Afonso no asistió a aquella Bajada de la Virgen.

Vueltos a España, José Felipe Hidalgo y su mujer se avecindaron en Alicante. En esta ciudad fallecería D<sup>a</sup>. María Pía en 1940. Las nuevas circunstancias personales derivaron en su regreso a La Palma y hacia 1942 debió establecerse otra vez en la isla, donde contaba con familiares, amigos y buenas relaciones. Casi de inmediato —gracias a sus amplias facultades— Feli-

<sup>6</sup> RÉGULO PÉREZ, Juan. «Los periódicos de la isla de La Palma (1863-1948)». *Revista de historia [canaria]*, n. 84 (1948), pp. 385-386 y 387-388.

<sup>7</sup> IZQUIERDO PÉREZ, Eliseo. *Op. cit.*, v. I, pp. 418-421.

pe Hidalgo comenzó a trabajar en el seno de la recién creada Junta Insular de Turismo y, poco después, en el Instituto Nacional de Bachillerato de Santa Cruz de La Palma, en el que alcanzó el cargo de director e impartió toda clase de asignaturas, así como en la Escuela de Artes y Oficios de la misma población, en la que fue profesor de Modelado.

Y como no podía ser de otra manera, José Felipe Hidalgo regresó también en 1945 a la Bajada de la Virgen. En aquella edición de la convocatoria lustral estrenó el Carro Alegórico y Triunfal titulado *Renacer*. De igual modo, ganó una de las secciones del certamen literario convocado para las fiestas, en concreto, el apartado en verso, denominado *Canto a la Virgen de las Nieves*<sup>8</sup>. En esa misma edición, participó en la Fiesta de Arte celebrada en el teatro Circo de Marte, en la que intervino como mantenedor el presidente de la Real Academia Española, José María Pemán (1897-1981). El dramaturgo palmero leyó algunos fragmentos de su «carro» *Renacer*<sup>9</sup>. Sin embargo, lo que no pudo culminar en los festejos de 1945 —pese a sus intentos— fue la reposición de la mencionada *Alegoría de la conquista*, que no se devolvería al programa lustral hasta 1960.

En los siguientes años, la vida de José Felipe Hidalgo transcurrió sin sobresaltos. Una vez concluida la etapa docente, se centró en el turismo y en la creación artística, en especial en la escultura en escayola y en la pintura al óleo, siempre bajo unos patrones estrictamente académicos. Por su parte, su obra literaria se caracterizó por su militancia en la generación de escritores canarios de la primera veintena del Novecientos, señalándose su quehacer como uno de los «epígonos provinciales del postromanticismo»<sup>10</sup>. Falleció en Santa Cruz de Tenerife el 22 de marzo de 1971.

### 3. EL ESTRENO «BRUJO»: LA BAJADA DE LA VIRGEN DE 1910

Como se dijo, José Felipe Hidalgo colaboró en las fiestas lustrales de 1910 en dos de los números que conforman el programa tradicional: la Danza Infantil Coreada y la Danza de Enanos. En ambos se ocupó de la redacción del libreto; en el primero, en colaboración con Wenceslao Abreu Francisco y, en el segundo, en solitario.

<sup>8</sup> [REDACCIÓN]. «Bajada de la Virgen». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 2 de julio de 1945), p. 2.

<sup>9</sup> [REDACCIÓN]. «Bajada de la Virgen». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 3 de julio de 1945), p. [1].

<sup>10</sup> ALONSO, María Rosa. «José Felipe Hidalgo. “Renacer: letra del carro alegórico, canto en honor de Ntra. Sra. de las Nieves...”». Primer premio en el concurso de poesías, Santa Cruz de La Palma, 1945». *Revista de historia [canaria]*, n. 71 (julio-septiembre, 1945), pp. 365-366.

Conviene recordar que la danza infantil constituye una de las expresiones artísticas más antiguas de la Bajada de la Virgen, en especial en la modalidad de coreografía ligada al Carro Alegórico Triunfal. Más reciente es la de su versión autónoma, incorporada a los festejos en el último tercio del siglo XIX. En 1880 se programó la primera de estas representaciones con la denominada *Danza de El Paso*; desde entonces y hasta 1910, estos bailes infantiles coreados gozaron de continuidad y de un indudable crédito en las sucesivas convocatorias quinquenales.

Así las cosas, el número infantil correspondiente a 1910, conocido bajo el título genérico de *Danza coreada* o *Ingeniosa danza coreada*, se debió a la determinación conjunta del tipógrafo y periodista Manuel Pestana Henríquez (1867-1949)<sup>11</sup> y del músico Francisco Camacho Rodríguez (ca. 1861-1930)<sup>12</sup>. Su puesta en escena comprendió un guión compuesto por veintiocho infantiles que, ataviados de obreros y aldeanas, cantaban unos estribillos alusivos a la Virgen de las Nieves a la vez que trezaban una serie de figuras. La representación se completó con un coro de cuatro niñas que, vestidas a modo de alegorías de las estaciones del año, interpretaban desde un pequeño palco o «peña» las diferentes estrofas. La escenificación incluyó una «casa», de la que salían los obreros, y una apoteosis final en la que se brindaban flores ante un simulacro de la Virgen de las Nieves que aparecía como colofón de la obra. Con letra también del mencionado Wenceslao Abreu Francisco<sup>13</sup> y música de

<sup>11</sup> Sobre Manuel Pestana Henríquez, véase: POGGIO CAPOTE, Manuel. «De bio-tipografía: vidas de tres impresores de la isla de La Palma (Manuel Pestana Henríquez, José Esteban Guerra Zerpa y José Francisco Marín González)». *Cartas diferentes: revista canaria de patrimonio documental*, n. 10 (2014), pp. 217-233.

<sup>12</sup> Francisco Camacho Rodríguez era natural de Arrecife (Lanzarote), hijo de Pedro Camacho y de Joaquina Rodríguez. Nació en torno a 1861; asentado en La Palma, casó con Josefa Sánchez Lorenzo, con la que tuvo al menos cinco hijos: Ezequiel (1888), Ismael Miguel (1890), Francisco Eduardo (1892), Benito Isaac (1895) y María del Rosario (1898); profesionalmente trabajó como latonero y, a partir de 1895, como barbero. La familia vivía en la plazuela o calle Alarcón, número 2. En cuanto a su faceta musical, debe subrayarse su activa participación en la Bajada de la Virgen. En 1890 dirigió una estudiantina con canciones, entre otros autores, de Domingo Carmona Pérez y de Antonio Rodríguez López. En 1905 compuso la música de la Danza Infantil Coreada titulada *Los pueblos*, con letra de Manuel Reyes Díaz. Integrante de varios conjuntos, dirigió el sexteto Granados. Uno de sus hijos, Ezequiel Camacho Sánchez, compuso, en 1925, la parte musical de la Danza Coreada Infantil, con letra de José Acosta Guión.

<sup>13</sup> Nació en Santa Cruz de La Palma el 31 de mayo de 1859, hijo de Miguel Abreu Pérez y de Águeda Francisco Rodríguez. A los diecisiete años emigró a Cuba, iniciándose en el periodismo. En La Habana fue redactor de los semanarios *La voz de Canarias* (1884-1886), en el que utilizaba el seudónimo «Tanausú», y *El eco de Canarias* (1886-1890). Asimismo, en la ciudad caribeña fue colaborador del periódico *Las Afortunadas* (1893), órgano de la colonia isleña en Cuba, dirigido por Félix Carballo. De regreso a La Palma, funda y dirige en 1900 el *Heraldo de La Palma* (1900-1902), del que era propietaria-

uno de los referidos organizadores (Francisco Camacho Rodríguez), la *Ingeniosa danza coreada* se representó el martes 5 de abril<sup>14</sup>. Su montaje contó con la colaboración del maestro carpintero José María Pérez y Pérez, que se encargó de la «hechura del aparato de la Danza de Niños», esto es, la caseta de la que partían los infantes y resto de la tramoya<sup>15</sup>.

En relación a los Enanos, cabe destacar que la de 1910 fue la segunda representación ejecutada de esta manera tras su reformulación de 1905: a partir de entonces, distribuida en un primer acto coreado, pivotado alrededor de un grupo de solistas o «peña», seguido, en el segundo movimiento, de su posterior transformación de veinticuatro hombres en otros tantos «liliputienses» en el interior de la caseta. Recuérdese que después de unas actuaciones finiseculares en las que la puesta en escena de la Danza de Enanos había caído en un cierto agotamiento, estos cambios, introducidos en 1905 por Miguel Salazar Pestana (1864-1938), le otorgaron renovada vitalidad. En la nueva presentación se tomaron varios elementos de las coreografías infantiles, como ejemplifican tanto la «peña» o tarima como la «caseta»<sup>16</sup>. Compruébense —si no— los evidentes paralelismos entre uno y otro número<sup>17</sup>:

---

rio. En 1909 consta que presentó una solicitud para ir a la campaña de Melilla, en el tiempo en el que desempeñaba el cargo de inspector de la guardia municipal de Santa Cruz de La Palma. En 1914 tomó posesión del puesto de procurador del juzgado de primera instancia e instrucción de Los Llanos. Sus últimos años transcurrieron en Cuba, donde falleció en 1918. Consúltense: PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Fastos biográficos... Op. cit.*, 2ª ed., pp. 27-28; RODRÍGUEZ-LEWIS, J. J. «Heraldo de La Palma (1900-1902)». [En línea]. En: *El bisturí*. Disponible en: <http://jjrodriguez-lewis.blogspot.com/2017/09/heraldo-de-la-palma-1900-1902.html>. (Consultado el 26 de mayo de 2020).

<sup>14</sup> *Danza coreada para celebrar la festividad lustral de la Bajada de Ntra. Sra. de las Nieves, organizada por los Sres. D. Manuel Pestana Henríquez y D. Francisco Camacho, letra de los señores D. José Felipe Hidalgo y D. Wenceslao Abreu Francisco, música del referido Camacho*. [Santa Cruz de La Palma]: [s. n.], 1910. 1 p.

<sup>15</sup> ARCHIVO MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE LA PALMA (AMSCP): *Bajada de la Virgen de 1910*.

<sup>16</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel. «La Danza de Enanos en el siglo XIX». En: *Bajada de la Virgen 2010: Santa Cruz de La Palma [Programa]*. [Santa Cruz de La Palma]: Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, 2010, p. 76.

<sup>17</sup> *Circo de Marte: En la noche del jueves 7 del corriente se representará la originalísima Danza de Enanos: este espectáculo, por demás atrayente y sugestivo, que por tradicional costumbre se celebra lustralmente en honor de Nuestra Señora de las Nieves, se halla este año revestido de una novedad que seguramente va a llamar la atención del público, no solamente por las muchas transformaciones de que consta, sino por la originalidad y belleza de las mismas. Y como son muchísimas las personas que se hallan deseosas de admirarlas con la tranquilidad y el sosiego que el espectador requiere, los individuos que componen esta Danza, han decidido dar una representación en el Circo, contribuyendo con su producto a los festejos de la «Bajada de la Virgen» y atendiendo los justos deseos del público*. Santa Cruz de La Palma: Imprenta Diario de Avisos, 1910. 1 p.; *Danza de Enanos con dos coreadas transformaciones en guerreros y en viejos*,



*Danza coreada o Ingeniosa danza coreada en el Circo de Marte, 1910*



*Danza de Enanos en el Circo de Marte, 1910*

de un aparato hecho *ad hoc*, representación de un castillo, saldrán los Guerreros con marcial continente y vistiendo trajes que resucitan edades muertas, recogiendo tras el aparato indicado después de ejecutar varias figuras al compás de coros y estrofas. Verificada rápidamente la transformación en Viejos, danzarán estos con la expresión propia de lo que representan, siendo acompañados por coros y estrofas. Y por último, terminadas estas, dará comienzo la tradicional y siempre sorprendente Danza de Enanos.

Con música del médico y entomólogo Elías Santos Abreu (1856-1937) y letra de José Felipe Hidalgo, el celeberrimo número de los liliputienses palmeros salió a las calles el jueves 7 de abril, dos jornadas después de la referida danza infantil<sup>18</sup>. Junto a la dirección coreográfica de Juan Henríquez Brito, evocado en alguna ocasión como un excelente bailarín<sup>19</sup>, cabe nominar asimismo el genio creativo de Felipe Hidalgo, uno de los oficiantes de esta segunda puesta en escena de los «enanos modernos», transfigurados en la caseta (a modo del sombrero de un ilusionista) y cuyo artificio bebía de las referidas danzas de infantes.

#### 4. LAS FIESTAS LUSTRALES DE 1925: EL CARRO ALEGÓRICO Y TRIUNFAL Y LA ALEGORÍA DE LA CONQUISTA

A pesar de que la distancia entre el santuario de Nuestra Señora de las Nieves y la ciudad de Santa Cruz de La Palma sea relativamente corta, desde 1850 el protocolo ha fijado que el traslado de la patrona insular se ejecute en dos jornadas. En la primera, la efigie mariana es conducida a la ermita de La Encarnación, extramuros del núcleo urbano. En la mañana siguiente, la Virgen realiza una solemne entrada triunfal a la capital palmera, en la que suceden el Diálogo entre el Castillo y la Nave, la Loa de Recibimiento y una misa tras su colocación en la parroquia matriz de El Salvador. Como se apuntó, esta llegada es anunciada a lo largo de dos semanas previas a través de un repertorio de números y representaciones simbólicas. De todos estos actos, el de

---

*bajo la dirección de D. Juan Henríquez Brito, para celebrar la festividad lustral de la Bajada de Nuestra Señora de las Nieves el 9 de abril de 1910: su poesía y su música fueron respectivamente inspiradas por José Felipe Hidalgo y Elías Santos Abreu [...].* Santa Cruz de La Palma: Imprenta de Tomás Brito [La Palma], 1910. 4 p.

<sup>18</sup> BÉTHENCOURT PÉREZ, Fátima. *La Danza de los Enanos*. [Santa Cruz de La Palma]: Caja General de Ahorros de Canarias, 2005, p. 52.

<sup>19</sup> Juan Henríquez Brito era hijo de Manuel Henríquez Martín y de María Catalina Brito Hernández; casó con María Consolación Cerezo Pérez. El músico Manuel Guardia Roldán (1866-1931) lo describió de forma escueta pero precisa en los siguientes términos: «cómico, bailarín y hasta empleado»; véase: POGGIO CAPOTE, Manuel, FERRIS OCHOA, Carmen Luisa, HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J., REGUEIRA BENÍTEZ, Luis. «Introducción». En: Manuel Henríquez Pérez. *«Opera omnia»: la Bajada de la Virgen, la música y La Palma*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 30-31.



semblante más grave (convocado siempre en la víspera del comienzo del traslado religioso) es el denominado *Carro Alegórico y Triunfal*, un auto mariano escenificado secularmente como teatro sobre ruedas. A lo largo de todo el siglo XIX y casi hasta la edición lustral de 1960, siempre se procedió al estreno de una obra<sup>20</sup>.

En la Bajada de la Virgen de 1925 este encargo se encomendó a José Felipe Hidalgo. Casado tres años antes en Breña Alta con D<sup>a</sup>. María Pía Domínguez Alfonso, el vate palmero repartía entonces el tiempo entre Tenerife, La Palma y esporádicos viajes al exterior. Un año antes de su estreno, la obra se hallaba terminada. En abril de 1924, el alcalde de Santa Cruz de La Palma, Diego Ramírez García (1886-1945)<sup>21</sup>, cursó sendas visitas al compositor Manuel Cuevas Mederos, autor de la partitura, así como a José Felipe Hidalgo. Según la prensa, la parte musical había sido escrita de manera gratuita por su autor durante una estancia en la capital palmera; en cuanto a Felipe Hidalgo, el edil lo menciona como un hombre culto, comprometido con su tierra y a quien han favorecido las musas tanto en la «rima como en la escultura»<sup>22</sup>. Además, en la Bajada de la Virgen de 1925, D. José formó parte de las comisiones preparatorias del Carro Alegórico y Triunfal, de la Loa de Recibimiento y del comité general de las fiestas<sup>23</sup>.

El dramaturgo local concibió el carro de 1925 como una representación entre dos planos enfrentados: en un extremo de la plataforma móvil, el dios Apolo, las musas y las diosas de las artes; en el otro extremo, el Genio del Cristianismo y las virtudes teologales. Bajo el título *María, inspiradora del arte*

<sup>20</sup> Sobre la literatura vinculada a la Bajada de la Virgen, véase: HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. «“De júbilos y festejos al servicio de María”: visiones de la Virgen de las Nieves». En: *Bajada de la Virgen, 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, 2010, pp. 15-52; IDEM. «“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 Esclava, 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. 132-157.

<sup>21</sup> Nació el 7 de enero de 1886, hijo de Diego Ramírez Hernández y de María del Rosario García Massieu. Sobre Diego Ramírez García y familia, véanse: PÉREZ GARCÍA, Jaime. «García de Aguiar». En: Francisco Fernández de Béthencourt. *Nobiliario de Canarias*. La Laguna de Tenerife: J. Régulo, 1952-1967, v. IV, p. 550; POGGIO CAPOTE, Manuel. «Prehistoria de Los Indianos». En: *Carnaval 2010 (del 12 al 21 de febrero) [Programa]*. Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 2010, pp. 5-19.

<sup>22</sup> [REDACCIÓN]. «Visita de gratitud». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 5 de abril de 1924), p. [1]; [REDACCIÓN]. «La letra del Carro para 1925». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 7 de abril de 1924), p. [1]. Consúltense ambos ejemplares en: AMSCP: *Bajada de la Virgen de 1925*.

<sup>23</sup> AMSCP: *Bajada de la Virgen de 1925*.

*cristiano*, la obra se representó en la noche del viernes 24 de abril en un itinerario que comprendió desde la Cruz del Tercero hasta la plazoleta del Muelle.

El libreto descansa sobre un conflicto entre la religión pagana (identificada por Apolo) y la católica (encarnada por el Genio del Cristianismo). A partir de una idealización del arte antiguo —extraordinario, aunque *bárbaro*— se hace hincapié en la nueva doctrina como filosofía humanística e introductora de la igualdad, el perdón y la dignidad entre las personas en la civilización occidental. Así, frente a las formas silenciosas y frías de los maestros griegos, el arte cristiano trasciende al espíritu como manifestación de unos modos concebidos para enlazar el cielo y la tierra, en especial a través de su mediadora más efectiva, que no es otra que la Virgen María, personificada en La Palma en Nuestra Señora de las Nieves. A sus pies han acudido tanto los soldados reclutados (seguramente en alusión a la Guerra de África), marinos y emigrantes (en una época con intensos flujos de población hacia Cuba). La obra concluye con la idealización de la isla como encarnación de la propia imagen nivariense. Y, en contraposición al maravilloso catálogo artístico griego, en La Palma, estas manifestaciones aparecen plasmadas en una exuberante naturaleza de la que la Virgen de las Nieves es su protectora. El mar, la vegetación y la orografía insular expresan de esta manera *el arte de la creación*: revelan —en definitiva— a *esa inspiradora cristiana* que da título a la obra.

La puesta en escena disfrutó de una cálida acogida entre el público y sus diferentes representaciones a lo largo de la de la calle Real durante la noche del viernes antecedente a la primera etapa del traslado mariano merecieron «muchos aplausos del gentío que asistió a presenciar este número»<sup>24</sup>. Asimismo, el libreto vio la luz en un folleto encargado en la Imprenta La Palma<sup>25</sup>. Finalmente, unas semanas más tarde, en el marco del teatro Circo de Marte, la obra volvió a representarse a beneficio del cuadro de intérpretes y del equipo de producción<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> [REDACCIÓN]. «Desde La Palma». *La prensa: diario de la mañana* (Santa Cruz de Tenerife, 1 de mayo de 1925), p. 1.

<sup>25</sup> *María, inspiradora del arte cristiano: letra del Carro Alegórico en honor de Ntra. Sra. de las Nieves en la bajada procesional desde su santuario a la parroquia del Salvador, año 1925*. Original de don José Felipe Hidalgo; música, Manuel Cuevas Mederos. [Folleto]. Santa Cruz de La Palma: Imprenta Diario de Avisos, 1925. 24 p. Este y el resto de asientos relativos a La Palma, en: POGGIO CAPOTE, Manuel. *La imprenta en la isla de La Palma (1835-1960)*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. 2017, 3 vs.

<sup>26</sup> *Circo de Marte de Santa Cruz de La Palma: 31 de mayo de 1925: En esta noche se pondrá en escena el inspirado Carro Triunfal Alegórico de la presente Bajada de la Virgen, a petición de distinguidas personas de la Isla y beneficio del personal que en él tomó parte [...]: Orden del espectáculo: 1º Sinfonía por el Octimio «Usandizaga» ejecutando la música del Carro del lustró anterior de 1920, obra del malogrado artista Manuel Henríquez Arozena: 2º Carro Alegórico 1925*. [Hoja suelta]. Santa Cruz de La Palma: Imprenta de Tomás Brito, 1925.



Carro Alegórico y Triunfal frente a las Casas Consistoriales, 1925



Cuadro artístico del Carro Alegórico y Triunfal; José Felipe Hidalgo aparece en el extremo derecho de la imagen, 1925

Vale anotar también la posibilidad de que con antelación a la redacción de este Carro Alegórico y Triunfal, el matrimonio Felipe Domínguez visitara Grecia. No en vano, el viaje será una constante en la biografía de José Felipe Hidalgo; las amplias referencias en el auto mariano a la cultura clásica invitan a razonar esta suposición.

Como igualmente se dijo, la Bajada de la Virgen de 1925 acogió un segundo drama debido a la pluma de José Felipe Hidalgo; se trata de la denominada *Alegoría de la conquista*, pieza concebida para representarse en el cauce del barranco de Las Nieves durante la procesión de subida de la efigie nivariense. Conviene recordar que desde que se dispone de noticias, los traslados de ida y vuelta de la Virgen de la Nieves a Santa Cruz de La Palma se han verificado siguiendo un mismo patrón. El regreso, siempre, por el lecho del barranco, en un marco plagado de acotaciones devocionales. Una de las leyendas populares que narra el origen de la imagen —por ejemplo— apunta a que su hallazgo sucedió en esta misma cuenca y que, más tarde, los indígenas procedieron a su conducción hasta la loma de Las Nieves. De igual forma, en este mismo cauce se localiza la denominada *cueva de la Virgen*, donde en los siglos XVII y XVIII (en una de las ocasionales «bajadas» o peregrinaciones) debió refugiarse la efigie tras el arrecio de un inesperado temporal<sup>27</sup>. Ello propició que durante la procesión de regreso la imagen mariana descansara en un altar preparado *ex profeso* en esta oquedad<sup>28</sup>.

Sin duda, alentado por el estreno del Carro Alegórico y Triunfal, Felipe Hidalgo escribió esta segunda pieza para la Bajada de la Virgen de 1925. Una incorporación ciertamente novedosa en la que el dramaturgo palmero mezcló aspectos de la cosmogonía prehispánica y la civilización occidental. Estrenada el 7 de junio durante el trayecto de subida, su organización y dirección artística corrió a cargo de Juan José Vidal Herrera (1879-?) o, quizás, de algún otro pariente suyo<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> VIERA y CLAVIJO, José de. *Noticias de la historia general de las islas Canarias*. Introducción y notas de Alejandro Cioranescu; índice onomástico de materias por Marcos G. Martínez. 8ª ed. enriquecida con las variantes y correcciones del autor. Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1982, v. II, p. 691.

<sup>28</sup> PÉREZ GARCÍA, Jaime, GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. «Noticias curiosas escritas de puño y letra del notario ecco. (eclesiástico) D<sup>n</sup> 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), pp. 19-20.

<sup>29</sup> ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE NIEVES (APNSN): *Cuentas de fábrica (1925)*. Dos meses más tarde, la onomástica de Las Nieves (5 de agosto) contó con la interpretación de una loa a cargo del Sexteto Granados, dirigido por Francisco Camacho Rodríguez. La noticia de la organización del número a cargo de Juan José Vidal Cabrera la tomamos de una declaración del etnólogo José Pérez Vidal (1907-1990), quien describe a su tío *Pepe* en los siguientes términos: «fino de espíritu, comprensivo e inte-



Representación de la *Alegoría de la conquista* en La Cueva, 1925



Detalle de la representación de la *Alegoría de la conquista* en La Cueva, 1925

El «diálogo» se presenta como un conflicto entre un oficial castellano y un indígena con la imagen de la Virgen de las Nieves de fondo. La trama transcurre durante el proceso de evangelización de La Palma, en la que una hueste de castellanos penetra en el interior de la isla portando la imagen sagrada (en este caso, caracterizada por la propia patrona insular que sube en procesión) y a la que los nativos conminan a abandonar su territorio. Sin embargo, la actitud de los indígenas termina por claudicar ante los colonos, portadores del progreso y la doctrina cristiana. La discusión, abierta entre un Capitán Español y un Guanche, se resuelve al final de la trama con la salida del Genio de los Riscos, que concilia ambas posturas bajo el regazo de la Virgen de las Nieves y cuya silueta podrá continuar su itinerario hasta la loma en la que descansa su oratorio<sup>30</sup>.

La *Alegoría de la conquista* es una obra embutida en los epígonos del romanticismo canario, una etapa comprendida en las primeras décadas del siglo XX y en la que —a diferencia del último tercio del Ochocientos— los naturales ya no son enemigos de los conquistadores, sino que vencedores y vencidos son equiparados en un mismo nivel. La interpretación histórica se aborda de esta manera con total libertad<sup>31</sup>. El texto se nutre, además, de una dilatada tradición que durante la segunda mitad del siglo XIX retrató a los indígenas como portadores de todas las virtudes del «buen salvaje», herederos de aquellas primeras almas que poblaron el Paraíso Terrenal. En este contexto, el proceso de conquista debía contemplarse con respeto dado que evocaba a la vez un momento de gloria y de dolor, en un hilo que enlazaba a los naturales con los europeos, iniciando de este modo el período civilizador de la isla<sup>32</sup>.

Como se dijo, el barranco de Las Nieves (lugar escogido para la representación del «encuentro») poseía una serie de atributos «celestiales» asociados a

---

ligente; tenía una gran sensibilidad, por lo que siempre que había una fiesta echaban mano de él como asesor. Cuando se representó en *La Cueva del Barranco* el cuadro plástico de los guanches y los conquistadores, él fue el encargado de organizarlo»; véase: LÓPEZ, Elsa, CEA, Antonio. *José Pérez Vidal: una larga entrevista*. [Prólogo, Julio Caro Baroja]. 2ª ed. [Santa Cruz de La Palma]: Cabildo Insular de La Palma, 2007, p. 38.

<sup>30</sup> En este ámbito pueden considerarse algunas otras obras similares. Una de ellas es, por ejemplo, el drama indígena *La conquista de los españoles*, una pieza de teatro primitivo quechua que se ha conservado dentro del Carnaval de Oruro (Bolivia); véase: BELTRÁN HEREDIA, B. Augusto. *Carnaval de Oruro*. Oruro: Editorial Universitaria, 1956, pp. 95-133.

<sup>31</sup> Sobre la literatura romántica canaria, véanse: ALONSO, María Rosa. *El poema de Viana: estudio histórico-literario de un poema épico del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952, pp. 415-461; IDEM. «La literatura canaria durante el siglo XIX». En: Agustín Millares Torres. *Historia general de las islas Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1974-1981, v. v, pp. 113-122.

<sup>32</sup> PAZ SÁNCHEZ, Manuel de. «La idea de la conquista en la prensa del siglo XIX». En: *Bajada de la Virgen, julio-90, Santa Cruz de La Palma, Canarias [Programa]*. [Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma], 1990, s. p.



Intérpretes de la *Alegoría de la conquista*, 1925



Cuadro de actores de la *Alegoría de la conquista* junto a José Felipe Hidalgo (primero a la izquierda), 1925

la Virgen de las Nieves con el que remarcar la fe del castellano y la bondad del «guanche»<sup>33</sup>. Con este propósito se eligió una amplia oquedad (situada en la ladera de la loma de El Roque, aunque no asociada a ninguna tradición previa) para su representación. Esta circunstancia derivó en que desde este instante la *Alegoría de la conquista* comenzara a ser conocida como *La Cueva*. De indudable valor escénico, el interés literario de la pieza es secundario.

A diferencia del Carro Alegórico y Triunfal, el libreto de esta segunda aportación hidalguiana no se imprimió; únicamente corrió en copia mecanografiada. Ello motivó a D. José a realizar una estampación del texto en una sus largas estadias en el extranjero. Hacia 1927-1928, residiendo en Nápoles, tiró de su propio peculio una primera edición de la *Alegoría de la conquista*. Lo hizo en un establecimiento tipográfico localizado en el número 3 de la calle Altri. De momento no ha sido posible localizar ningún ejemplar de la misma: un folleto raro y sin pie de imprenta. Según su propio testimonio, el régimen de Mussolini había prohibido la impresión de cualquier obra en otro idioma distinto al italiano sin el consentimiento de una comisión específica. Sin embargo, con frecuencia, los miembros de estos comités (afectados de cierta corrupción) ponían toda clase de dificultades al proceso de publicación sin la entrega previa de alguna cantidad monetaria que llenara sus bolsillos: de ahí esta tirada «clandestina»<sup>34</sup>. Más tarde, la *Alegoría de la conquista* se publicó en dos ocasiones más: en 1945, por la Imprenta Diario de Avisos de Santa Cruz de La Palma, en el mismo volumen que acogió la edición del Carro Alegórico y Triunfal de aquel año, también de José Felipe Hidalgo; y en 1965, por la Imprenta La Palma, ahora sí, como folleto autónomo.

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> La nota autógrafa completa de José Felipe Hidalgo recoge: «El libro este de la “Alegoría de la Conquista de La Palma”, llamado vulgarmente “La Cueva”, se imprimió por primera vez en Italia, en el n.º 3 de la vía Altri, en Nápoli, donde vivía el autor con su señora Dña. María Domínguez y Fernández de Béthencourt, por los años 1927 y 1928.

Esta edición napolitana no tiene pie de imprenta, porque estaba prohibido por Mussolini editar libros en idioma extranjero sin ser revisados primero por una comisión que siempre hacía surgir problemas de orden económico, con el fin de lucrarse sus miembros, creando verdaderas dificultades.

E uscita dunque quella edizioni dei terchi di un tale gentile, umile stampatore «napolitano» e così, così e vide la luz.

Sta. Cruz de La Palma 30 de junio de 1945

José F. Hidalgo (*firmado y rubricado*)».

Consúltese en: AGP, Colección Felipe Santiago Fernández Castillo (FSCFC): Carro Alegórico y Triunfal.



## 5. 1930: EL CARRO ALEGÓRICO Y TRIUNFAL «ITALIANO»

Llegada la Bajada de la Virgen de 1930, con José Felipe Hidalgo en plena madurez creativa, volvió a encargársele la redacción del texto del Carro Alegórico y Triunfal. No obstante, a diferencia del quinquenio anterior, en 1930 el matrimonio Felipe-Domínguez continuaba vecindado en Italia. Lo más probable es que espoleados por el buen sabor de boca del auto mariano anterior, el alcalde de Santa Cruz de La Palma y amigo personal de D. José, el referido Manuel Sánchez Rodríguez, promoviese el encargo. Gustoso, José Felipe Hidalgo aceptó el compromiso en 1929. Incluso se comprometió a buscar un músico italiano para la partitura. Con este propósito, Felipe Hidalgo se puso en contacto en primer término con el profesor Morelli y, más tarde, con el padre Antonio Gomis, capellán de la iglesia de Santa María de Monserrat de los Españoles (Roma), quien se ofreció a gestionar con el sochantre de aquel templo la confección del apartado sonoro. Sin embargo, ninguna de las dos alternativas cuajó, en especial, la inicial, cuyo comitente engañó al palmero, burlándose en ocasiones de él, «tomándole el pelo» y tarareándole cada vez de una manera diferente el supuesto coro que estaba componiendo para las niñas<sup>35</sup>. En un último intento, Felipe Hidalgo inquirió a un «músico notabilísimo» (que no se nombra), pero en razón a sus altos honorarios (5000 libras) se descartó su intervención. Así las cosas, a principios de 1930, a pesar de sus afanes, D. José remitió únicamente el apartado literario. Ello motivó el encargo apresurado de la partitura por parte del alcalde Manuel Sánchez Rodríguez a Manuel Cuevas Mederos, trabajo que el edil municipal sufragó de su propio bolsillo<sup>36</sup>. Felipe Hidalgo sí que envió el diseño de la carroza escénica del auto mariano, cuya elaboración final siguió las pautas recomendadas por su genio artístico, cuyo boceto está fechado, en Nápoles, el 1 de febrero de 1930.

Al igual que el libreto de 1925, la obra bebe de la antigüedad griega. En esta ocasión, un bajel jónico (bautizado como *Ideal*) es el escenario sobre el que transcurre el espectáculo. La idea argumental se basa en una recreación del periplo mundano de una persona (Alma Humana) en la búsqueda de Dios. Una travesía que como el transcurrir cotidiano (denominado en el libreto *vida consciente*) conduce a esa Alma Humana a enfrentarse con los titubeos habituales de una persona mortal en la búsqueda de Dios. El drama se centra en la confrontación entre la luz y la oscuridad (Dios y vacío). El Alma Humana debe carearse con la Tormenta, que es superada por la Experiencia; a la Duda (ateísmo o *vacilación filosófica*), que se contrapone a la virtud moral, deno-

<sup>35</sup> AMSCP: *Bajada de la Virgen de 1930*, Carta de José Felipe Hidalgo a Manuel Sánchez Rodríguez (Roma, 8 de enero de 1930).

<sup>36</sup> AMSCP: *Bajada de la Virgen de 1930*, Carta de José Felipe Hidalgo a Manuel Sánchez Rodríguez (Nápoles, 1 de marzo de 1930).

minada en la obra *Ideal*; a la Necesidad por los objetos materiales y al Dolor, sometidos por la Victoria a través del Amor Místico y la Esperanza, personajes que muestran al Alma Humana la oración (a través de su sentido etimológico ‘besar con la palabra’) y la trascendencia eterna. Todo confluye en la Virgen (de las Nieves) como epítome de la dignidad humana y como mediadora entre el Cielo y la Tierra.

La obra, conocida también bajo el rótulo de *Vida consciente*, se concibió para ser declamada y cantada por casi una treintena de intérpretes. Sobre la cubierta del navío jónico (*Ideal*), ocho personajes: Alma Humana, Tormenta, Experiencia, Duda, Ideal, Necesidad, Dolor y Victoria. En los dos laterales de la embarcación, doce niñas remeras o Virtudes (Fe, Esperanza, Caridad, Prudencia, Justicia, Fortaleza, Templanza, Humildad, Largueza, Castidad, Paciencia, Diligencia, Amor Místico y Esperanza) que hacían de coros y dos de ellas (Amor Místico y Esperanza) entraban además en el desarrollo de la trama con la interpretación de distintas arias. A pie de calle, otro coro de tres Tritones (varones) y cuatro Sirenas (mujeres) simulaban tirar del carro, cantando una marcha iniciada con los versos «Paso, paso al Alma / que va peregrina...» antes y después de cada parada.

Como se apuntó, la parte sonora volvió a correr a cargo del maestro Manuel Cuevas Mederos, mientras que Rosario Cabrera Pinto y Luisa P. Medel González se encargaron de la dirección teatral<sup>37</sup>; por último, la coordinación musical recayó en Damián López Sánchez (1885-1944)<sup>38</sup>. El programa general de las fiestas (en el que la pieza aparece nombrada *Vida consciente*) especifica la puesta en escena de este «apoteósico espectáculo tradicional» desde la Cruz del Tercero y a lo largo de toda la calle Real. Al igual que en 1925, el libreto se imprimió, esta vez por la Imprenta Diario de Avisos<sup>39</sup>. Para fina-

<sup>37</sup> Rosario Cabrera Pinto estaba casada con el funcionario y fotógrafo peninsular Eduardo Ortiz Redondo (1892-1945); por su parte, Luisa P. Medel González era oriunda de Madrid, mujer del médico José Santos Rodríguez, uno de los hijos de Elías Santos Abreu y de Rosario Rodríguez González. Sobre Ortiz Redondo, consúltese: HERNÁNDEZ CORRERA, Víctor J., POGGIO CAPOTE, Manuel. «Albores turísticos en La Palma: viajeros y fotografía en la Isla Bonita (1900-1960)». *Cartas diferentes: revista canaria de patrimonio documental*, n. 12 (2016), pp. 155-204.

<sup>38</sup> Músico militar, natural de Leganés. Nació el 10 de septiembre de 1885. Destinado a Santa Cruz de Tenerife en noviembre de 1903 y posteriormente al Batallón de Cazadores de La Palma, número 20, en 1906. Casado con Antonia Rodríguez Gutiérrez, fue padre del también músico Felipe López Rodríguez. Falleció en Santa Cruz de La Palma en 1944; véase: LÓPEZ, José, LÓPEZ, Felipe. *Felipe López «el Maestro»*. Santa Cruz de La Palma: Caja General de Ahorros de Canarias, 2009, p. 32.

<sup>39</sup> *Ideal: letra del Carro Alegórico en honor de Ntra. Sra. de las Nieves en su bajada procesional desde su santuario a la parroquia del Salvador, año 1930*. Original de José Felipe Hidalgo, música de don Manuel Cuevas Mederos. Santa Cruz de La Palma: Imp. «Diario de Avisos», 1930. 39 p.



Diseño de José Felipe Hidalgo para la carroza del Carro Alegórico y Triunfal de 1930; boceto fechado en Nápoles el 1 de febrero de 1930



Carro Alegórico y Triunfal en la Cruz del Tercero, 1930

lizar, apuntemos que la obra se puso en las calles de la capital palmera el viernes 20 de junio de 1930. En contraposición, la *Alegoría de la conquista*, estrenada en 1925, se cayó del guión de los festejos; sin duda, la inclusión en el programa general de la velada titulada *Fiesta de Exaltación de los Aborígenes*, organizada por Juventud Católica, y la ausencia de José Felipe Hidalgo debieron influir en la toma de esta decisión<sup>40</sup>.

#### 6. LA BAJADA DE LA VIRGEN DE 1945: EL «RENACER» DE JOSÉ FELIPE HIDALGO

El regreso a España y el establecimiento de los Felipe-Domínguez en Alicante derivó en un cierto distanciamiento de la cita quinquenal. Las ediciones de la Bajada de la Virgen de 1935 y 1940 no consignan referencia alguna a José Felipe Hidalgo. Quizás, el cuidado de su mujer y del domicilio conyugal centrara sus atenciones. En cambio, en 1945, viudo de María Pía Domínguez Alfonso y de vuelta a La Palma, D. José escribió un tercer Carro Alegórico y Triunfal, *Renacer*. La obra es la más acabada de sus creaciones, repuesta en dos ocasiones más (en 1960 y en 2000); su argumento reitera el mestizaje de las culturas indígena y castellana, sobre las que, por una parte, se fusionaron las virtudes del hombre salvaje y, por otra, las dotes civilizadoras de Occidente y la religión católica.

En una atmósfera perfumada de aires mitológicos, el dios Cronos (El Tiempo) arriba a la isla, comunicándole su intención de insuflarle un inesperado *renacimiento*. En un mal entendido, la Isla/Benahoare presupone que este «renacimiento» conlleva su hundimiento en el océano e inicia la despedida del Mar, la Cumbre, el Cielo... Ante este inesperado panorama, Cronos explica bien sus palabras: el *renacimiento* nada tiene que ver con la geología ni con una trágica desaparición insular, sino con la nueva vida que trae la civilización cristiana. La Isla deja de ser así Benahoare y pasa a convertirse en La Palma; una mutación acaecida en primavera (fecha de la finalización de la conquista), el período fértil en el que resurge la vegetación y la procreación animal. La Virgen de las Nieves simboliza ese triunfo por el que La Palma se renueva (o se transforma para bien) con la introducción del Cristianismo. *Renacer* gira en torno a una de las ideas centrales del teatro hidalguiano: el encuentro entre dos culturas y el de sus mutaciones ideológicas. De manera más velada, el carro, además, expresa otro «renacer», el de su propio autor, retornado y reencontrado frente a los suyos. La música —de exquisito acaba-

<sup>40</sup> Programa de los festejos que se celebrarán con motivo de la traslación y coronación de la imagen de Nuestra Sra. de las Nieves: Excelentísimo Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, *Fiestas Lustrales del Año 1930*. Santa Cruz de La Palma: Imprenta Gutenberg, 1930.

do— fue compuesta por el virtuoso Elías Santos Rodríguez, siendo uno de los aspectos que más se saborearon de la puesta en escena, en la que especialmente destacó su «empaqué operístico»<sup>41</sup>.

Este tercer carro de José Felipe Hidalgo se representó el viernes 29 de junio a partir de las diez de la noche, en un recorrido que comprendió desde la plazoleta de la Cruz del Tercero hasta la del Puerto. Además, a cargo de la Tipografía de Diario de Avisos, se imprimió el libreto, que incorporó —como se dijo— el texto de la *Alegoría de la conquista*, estrenado en 1925 y que intentó reponerse en 1945<sup>42</sup>.



Carro Alegórico y Triunfal, *Renacer*, 1945

<sup>41</sup> 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, p. 260.

<sup>42</sup> *Renacer: letra del carro alegórico: canto en honor de Nuestra Sra. de las Nieves en su Bajada procesional desde su Santuario a la Parroquia Matriz del Salvador de esta ciudad, año 1945*. Original de José F. Hidalgo; música de Elías Santos Rodríguez. Santa Cruz de La Palma: Imprenta Diario de Avisos, [1945]. 86 p.

En cuanto al Carro Alegórico y Triunfal, cabe incidir que el estreno del drama despertó el interés de la prensa regional, que puso su atención en aquel escenario móvil en forma de «galera de estilo jónico griego» y al que se auguraba «un gran éxito»<sup>43</sup>. Seis intérpretes (entre cantantes y actores) conformaron el reparto, dispuestos sobre una carroza decorada con una escenografía elaborada a base de blanco escayola. No obstante, Felipe Hidalgo se negó en el último momento a que «su obra» saliese a la calle con una apariencia similar a la del carro de 1940; contrariado, ordenó cubrir de vegetación (a base de fayas) lo que calificó como una «tarta merengada»: —«Mis ninfas no pueden salir así» exclamó. Esta exigencia de última hora derivó en un amplio retraso en la hora prevista para la puesta en escena: primero, en la plaza de Santo Domingo y, muy avanzada la madrugada, en la Cruz del Tercero<sup>44</sup>. La crítica general acogió la obra de manera hartamente elogiosa: «el mejor que se recordaba», «un carro con letra y música muy inspirada»<sup>45</sup>. Incluso, sus tonadas más pegadizas fueron memorizadas entre el público, que comenzó a tararearlas de inmediato.

Unas semanas después, en la tarde del 3 de agosto, de manera excepcional, el carro de Felipe Hidalgo volvió a representarse, aunque ahora sin contar con el dictamen de su autor. El Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma quiso imponer su criterio ante una serie de «eventualidades y premuras dignas de lamentar». La decisión municipal se explica tanto por el éxito de la obra como por el prurito de desquite frente a la soberbia, excentricidades e incluso algunas salidas de tono de D. José; para su disgusto, esta segunda representación conllevó la exposición del templete escénico en toda su blancura.

Lo que finalmente no llegó a formalizarse fue la «Alegoría Histórica», programada para el 5 de agosto, en la denominada *Cueva de la Virgen*, durante el trayecto procesional de regreso<sup>46</sup>. Téngase en cuenta que en 1930, con

<sup>43</sup> [REDACCIÓN]. «Las Fiestas Lustrales y la Bajada y la coronación de la Virgen de las Nieves». *Gaceta de Tenerife: diario católico, órgano de las derechas* (Santa Cruz de Tenerife, 11 de mayo de 1930), p. [1]; [REDACCIÓN]. «Fiestas Lustrales en La Palma: la coronación de Nuestra Señora de las Nieves». *Diario de Las Palmas: diario de la tarde* (Las Palmas de Gran Canaria, 23 de junio de 1930), p. [1].

<sup>44</sup> PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Memorias insulares: Santa Cruz de La Palma, 1942-1946*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma: Caja General de Ahorros de Canarias, 2008, pp. 110-111.

<sup>45</sup> DÍAZ RODRÍGUEZ, Antonio Manuel. *Op. cit.*, p. 12; PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Memorias insulares... Op. cit.*, p. 111.

<sup>46</sup> *Bajada de la Virgen: programa de las fiestas lustrales del año 1945 que se celebrarán en Santa Cruz de La Palma, islas Canarias, patrocinadas por el Excmo. Ayuntamiento de la Ciudad con motivo de la traslación de la imagen de Ntra. Sra. de las Nieves, patrona de la isla de San Miguel de La Palma desde su santuario del monte a la parroquia matriz del Salvador: junio-julio-agosto*. [Santa Cruz de La Palma]: [Diario de Avisos], 1945, s. p. (domingo 5 de agosto).

el traslado de las fiestas lustrales al mes de junio, se fijó el regreso de la imagen mariana el 5 de agosto, día de su onomástica, y no en una fecha arbitraria (como había acaecido hasta entonces). En 1945, lo más probable es que José Felipe Hidalgo aprovechara la coyuntura del estreno de «su carro» para plantear la recuperación del auto del barranco. Aunque aprobado en un principio, bien por imposibilidades técnicas, bien por cierta hartura de la comisión organizadora con los excesos del autor, se obvió su representación. La *Alegoría de la conquista* prosiguió así en un letargo que se prolongaba veinte años y que se extendería durante otros quince más.

#### 7. LA BAJADA DE LA VIRGEN DE 1960, LA «PLENITUD» DE JOSÉ FELIPE HIDALGO

La absoluta aceptación social y las excelencias espectaculares de *Renacer* propiciaron su rescate en las fiestas lustrales de 1960. Entre medio, en 1953, en un amplio ensayo acerca de los valores teatrales del Carro Alegórico y Triunfal, Luis Cobiella Cuevas (1925-2011) sintetizó los últimos autos marianos calificándolos como demasiado extensos y artificiosos; en concreto, el de 1945 lo juzgó excedido «en consideraciones mitológicas»<sup>47</sup>. Conviene recordar que, a excepción de la pieza de 1935, lustro en el que se repitió *Los cuatro elementos* de Antonio Rodríguez López, esta vez con música de Felipe D. López Rodríguez (1909-1972) dado que la anterior se había perdido, era la primera vez que se repetía uno de los autos marianos lustrales. Además, la salvedad de 1935 debe situarse en un ambiente de acentuado anticlericalismo y con numerosos escollos externos. Por tanto, la representación de *Renacer* de 1960 puede considerarse la primera reposición *sensu stricto* de un Carro Alegórico y Triunfal, una tendencia que tristemente se ha reiterado más tarde. Aparte de su grato recuerdo, en esta reposición influyeron también las avanzadas edades de sus dos creadores, en especial la de su compositor, Elías Santos Rodríguez, que dejó en esta partitura una de sus obras más acabadas.

Los preparativos se articularon en la sociedad Urcéolo Obrero (calle Álvarez de Abreu, número 33). En su reparto figuraron los cantantes palmeros Juan Pérez Santos (1923-2013), más conocido por *Juanera*, Acidalia Carballo Lorenzo y Carlos M. Lorenzo Hernández<sup>48</sup>. Hubo de buscarse también a varios cantantes solistas en Tenerife dada la falta de voces en la isla; de esta

<sup>47</sup> COBIELLA [CUEVAS], Luis. «Sobre el Carro de la Bajada de la Virgen». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 20 de abril de 1953), pp. [2-3]. Sobre este carro, véase, además: ALONSO, María Rosa. «José Felipe Hidalgo. “Renacer: letra del carro alegórico, canto en honor de Ntra. Sra. de las Nieves...”». *Op. cit.*, pp. 365-366.

<sup>48</sup> PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Memorias insulares: 1953-1960*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 2009, pp. 136-137 y 142.

forma se recurrió al tenor Juan Abreu Cartaya (ca. 1925-2006) y a las sopranos María Orán Cury (1943-2018) y Carmen Butragueño Alegría (ca. 1925-2018)<sup>49</sup>. A partir de las diez de la noche del viernes 14 de junio (víspera del inicio del descenso de la imagen mariana), el carro apareció en las vías públicas: plaza de Santo Domingo, primero, y, a continuación, en sucesivos puntos de la calle Real. Un testimonio de la particularidad del número como reliquia o fósil dramático se prueba en alguna de las apostillas consignadas en el programa municipal, en el que se califica como «auto sacramental mariano de autores locales contemporáneos, según cánones tradicionales desde el siglo XVII».

Y junto a la reposición de *Renacer*, la Bajada de la Virgen de 1960 incluyó —por fin— la restitución de la olvidada *Alegoría de la Conquista*, estrenada en el barranco de Las Nieves durante la procesión de subida de la virgen de 1925 y con un frustrado intento de recuperación en 1945. La iniciativa de esta definitiva restitución se debió a Miguel Lázaro Rodríguez Pérez (1942-1991), actor aficionado, entonces locutor de la emisora La Voz de la Isla de La Palma, pintor, poeta y componente del grupo de teatro Benavente<sup>50</sup>. Según anotó el propio Rodríguez Pérez de su puño, entre los papeles de su padre, Miguel Rodríguez Afonso (1908-1979), había encontrado el libreto del Carro Alegórico y Triunfal de 1945, en el que —aparte de esta obra— se había estampado el texto del barranco, representado veinte años antes. Retomando una vez más el concepto de *revivir*, Miguel Lázaro Rodríguez Pérez vislumbró de inmediato la devolución del acto a las fiestas: «Este título, *Renacer*, parecía tener su significado, porque en el mismo libreto había algo más que el «carro». Estaba la letra de esta pieza que tienes en tus manos, amigo lector. La leí entusiasmado, me gustó y comencé a activar su puesta en escena porque vi en ella algo que no debía morir en el anonimato». Tras la solicitud del correspondiente permiso a D. José Felipe Hidalgo —que entonces continuaba viviendo en La Palma— se iniciaron los preparativos, que contaron con las recomendaciones de su autor<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Carmen Butragueño Alegría era hija de José Butragueño García, jefe de Incidencias del Centro de Telecomunicación de Santa Cruz de Tenerife y poeta aficionado, casada con José Plasencia Rodríguez; el matrimonio vivió en La Laguna y, más tarde, se trasladó a Santa Cruz de Tenerife; dotada de una voz hermosa, ofreció recitales e impartió docencia musical.

<sup>50</sup> Miguel L. Rodríguez Pérez nació en Santa Cruz de La Palma el 23 de febrero de 1942 y murió en Santa Cruz de Tenerife el 11 de mayo de 1991. Actor y locutor, trabajó profesionalmente en las emisoras La Voz de La Palma, Radio Club Tenerife, Cadena Ser, y en Televisión Española en Canarias; practicó la poesía y la pintura.

<sup>51</sup> RODRÍGUEZ [PÉREZ], Miguel L. «A título de prólogo». En: José Felipe Hidalgo. *Alegoría de la conquista de esta isla de La Palma, Nuestra Señora de las Nieves*. [Santa Cruz de La Palma]: Tip. La Palma, 1965, pp. 5-6.



En este contexto, cabe recordar algunas notas del ambiente teatral que entonces bullía en Santa Cruz de La Palma<sup>52</sup>. En 1958, el juez de Primera Instancia destinado a la isla Plácido Fernández Viagas (1924-1982), persona culta, constituyó y dirigió un cuadro artístico entre los estudiantes de bachillerato y alumnos de la escuela local de Magisterio. Entre sus componentes se encontraban Manuel Pais Pérez (un extraordinario actor), Fernando Fernández Martín, Luis Miguel Martín Rodríguez, Nicolás Martín Sosa, Félix Poggio Castro, Ana María García San Juan, los hermanos María Isabel y Antonio León Vázquez, Carmen Nieves Duque Rodríguez, Rosa Jaubert Lorenzo, Carmen Nieves Gómez Ramos, Pilar Álvarez Espejo o el niño Eladi Crehuet i Serra. Entre 1958 y 1959, el Grupo Artístico del Instituto de Enseñanza Media llevó a las tablas del Circo de Marte dos obras: *Landó de seis caballos* (de Víctor Ruiz Iriarte), estrenada el 9 de diciembre de 1958, e *Irene o El tesoro* (de Antonio Buero Vallejo), puesta en escena el 17 y el 18 de febrero de 1959. Tras su presentación, ambos montajes se llevaron también al teatro Monterrey de El Paso. Más tarde, Fernández Viagas quiso poner en escena *Llama un inspector* (de John Boynton Priestley), aunque el director espiritual del instituto, Juan D. Pérez Álvarez (1931-1996), opinó que no era una obra apropiada para ser interpretada por jóvenes. Ello motivó que el promotor recurriese a un reparto entre adultos<sup>53</sup>. A este cuadro de «bachilleres» siguió el denominado *Grupo de Aficionados de Santa Cruz de La Palma*, que representó *¡Qué listo es Calixto!* (de Adrián Ortega), estrenado el 7 de septiembre de 1959. Poco después, se constituyó el Grupo Benavente, promovido por el referido Manuel Pais Pérez y al que se adscribieron varios de los intérpretes mencionados junto a otros como Manuel Duque Galván, Antonio Castro Feliciano, Francisco Álvarez Delgado o Leopoldo Martín Herrera; el 18 de enero de 1960, este elenco estrenó *La sangre de Dios* (de Alfonso Sastre), en cuya puesta en escena colaboró el referido Miguel L. Rodríguez Pérez<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Sobre el teatro en Santa Cruz de La Palma durante estos años, véanse: CREHUET SERRA, Eladi. *La ciudad soñada: Santa Cruz de La Palma entre 1955 y 1965*. Lleida [Lérida]: Milenio, 2016; REY BRITO, Pilar, ABDO PÉREZ, Antonio. «En torno al teatro en el Real Nuevo Club». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *Pasos de un siglo: Real Nuevo Club Náutico de Santa Cruz de La Palma (1904-2004)*. Santa Cruz de La Palma: Caja General de Ahorros de Canarias: Cabildo Insular de La Palma, 2005, pp. 230-240.

<sup>53</sup> El reparto de esta obra recayó en el propio Fernández Viagas y Elisa Bartolomé (su mujer), José Greses Panadés, Emilio Rico Sevillano (entonces tesorero del Cabildo) y su esposa, el notario Pompeyo Crehuet y Mercedes Serra Aréchaga, su mujer, y algún joven del cuadro del Instituto de Bachillerato.

<sup>54</sup> A estos colectivos le siguieron: el grupo de la Sociedad La Cosmológica, dedicado al teatro leído y cuyas puestas en escena se desarrollaron en el salón del Real Nuevo Club Náutico: *El león dormido* (de Graham Greene), ca. 1962; y especialmente el grupo de teatro Candilejas, dirigido por Luis Ortega Abraham y que contó entre sus miembros con Miguel Gómez Ramos o con Maribel Arrocha Lugo, entre otros.

Y este último, con el consentimiento del propio José Felipe Hidalgo así como de numerosos vecinos de la zona El Roque, en especial de Gregorio Rodríguez Hernández (1883-1967)<sup>55</sup>, fraguó la recuperación de la *Alegoría de la conquista*. Miguel L. Rodríguez Pérez era una persona dotada de carisma, de una profunda sensibilidad y de una impronta natural hacia el arte; dinamizador y agente cultural, a su constancia se debió la devolución de este teatro «al natural» en el que los tres papeles protagonistas recayeron en el propio Rodríguez Pérez como Capitán [Castellano], en el incansable Juan Hernández Ramos (1920-2006), alias *Juan Morriña*<sup>56</sup>, como Guancho [Viejo] y, por último, en el profesor de Enseñanza Primaria Rodolfo Afonso Hernández como Genio de los Riscos<sup>57</sup>.

La estampa dramática causó una aceptable impresión. El periodista Domingo Acosta Pérez (1919-1995) ponderó la reposición como «un notable acierto», ganándose «justamente la admiración popular del pueblo, siempre dotado de instinto genial captador de lo bello»<sup>58</sup>. Incluso, la escenificación fue retransmitida a través de la Emisora Sindical de la isla, en la que Miguel L. Rodríguez Pérez trabajaba como locutor. Y de tan agrado resultó la representación que, desde entonces, primero, gracias al empeño de Rodríguez Pérez y, más tarde, con el respaldo de la Escuela Municipal de Teatro, la *Alegoría de la conquista* nunca ha vuelto a faltar en la subida de la Virgen. En contraposición, José Felipe Hidalgo —fiel a su carácter— juzgó aquella representación bajo su habitual socarronería y ajeno a sus circunstancias externas, tildándola de modo ne-

<sup>55</sup> Gregorio Rodríguez Hernández, hijo de Francisco Rodríguez y de Dolores Hernández, nació en San Andrés y Sauces el 20 de mayo de 1883 y falleció en Santa Cruz de La Palma el 20 de noviembre de 1967.

<sup>56</sup> Juan Hernández Ramos practicó el teatro, el canto, el baile y mostró siempre una especial inclinación por la oratoria. En la actualidad se le recuerda como la voz del personaje del Barco (durante muchos lustros) en el Diálogo del Castillo y la Nave. En un plano intelectual propuso un conjunto de ideas para La Palma, como la construcción de una avenida exterior, el traslado del Castillo de Santa Catalina hasta el emplazamiento del Castillo de la Virgen (Santa Cruz de La Palma) o el cambio de los nombres de la isla y su capital, respectivamente, por Taburiente y Mayantigo; ejerció como empleado de correos, trabajo que le permitió coleccionar un repertorio de cartas con clamorosos yerros en su dirección: envíos recibidos en la capital palmera pero que iban dirigidos a Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife o Palma de Mallorca.

<sup>57</sup> Rodolfo Afonso Hernández nació en Santa Cruz de La Palma el 28 de junio de 1935; ha sido maestro nacional, director de la sucursal de Cajacanarias de Candelaria, alcalde de esta villa, consejero del Cabildo de Tenerife, consejero provincial del Movimiento y director general de Patrimonio del Gobierno de Canarias; ha sido condecorado con la Orden Civil de Alfonso X El Sabio y la insignia de Oro del Centro de Iniciativas Turísticas de Candelaria-Caletillas; es Hijo Adoptivo de la Villa de Candelaria.

<sup>58</sup> ACOSTA PÉREZ, Domingo. «Evocación placentera». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 20 de agosto de 1960), p. [1]. En Apéndice se recoge una transcripción de este artículo al tratarse de una de las escasas descripciones de la representación.

gativo: «No apareció el Genio de los Riscos y el Guanche no dio el silbo que tanto coloraba la escena en el momento cumbre del diálogo. La aparición del Genio de los Riscos da plenitud a la escena y a la obra teatralmente»<sup>59</sup>. Se trata, en fin, de la dramaturgia promovida por el director de escena como la «aparición física» de uno de los personajes o el efecto sonoro del bucio que, sin embargo, no sustrajeron lustre a aquella representación.

#### 8. LA PERVIVENCIA DE JOSÉ FELIPE HIDALGO EN LAS FIESTAS MAYORES DE LA PALMA

Cinco años más tarde, en 1965, la escenificación de *La Cueva* contó con la incorporación de Miguel Gómez Ramos, miembro del grupo de teatro Candelijas, que sustituyó a Rodolfo Afonso Hernández en el papel de Genio de los Riscos. En ese mismo año se tiró también un folleto con el texto de la *Alegoría de la conquista* y unas notas complementarias. Tras la rarísima edición de Nápoles (ca. 1927-1928) o la publicación inserta como apéndice en el libreto del Carro Alegórico y Triunfal de 1945, se trataba de la tercera ocasión en que se imprimía. Para entonces, José Felipe Hidalgo ya no se hallaba en La Palma; desde mediados de la década de 1960 residía en el domicilio de su hermano Manuel, en Santa Cruz de Tenerife<sup>60</sup>.

Es indudable que la tenacidad desplegada por Manuel L. Rodríguez Pérez logró que el número se mantuviera. Sin embargo, sí debe incidirse en una constante repetida hasta fecha reciente: la omisión de su representación en los programas oficiales o en la prensa diaria, que —con alguna salvedad— operó de manera similar. En cuanto a las siguientes ediciones, insistimos en una curiosidad: la anunciada (y malograda) presencia del expresidente de Venezuela, Rafael Caldera Rodríguez (1916-2009), en la subida de la Virgen de las Nieves de 1980. El político venezolano había previsto acudir a la celebra-

<sup>59</sup> El juicio que vertió José Felipe Hidalgo es como sigue: «Últimamente se repitió en esta subida de la Virgen, año 1960, pero resultó muy mal. No apareció el Genio de los Riscos y el Guanche no dio el silbo que tanto coloraba la escena en el momento cumbre del diálogo. La aparición del Genio de los Riscos da plenitud a la escena y a la obra teatralmente. Por la estrechez del papel algunas indicaciones para la claridad en la interpretación ha sido necesario meterlos entre los versos. Estas indicaciones están siempre entre paréntesis ( ). De modo que el lector advertido, en la lectura del poemita, deberá omitirlos. A mi querido primo buen amigo Fernando Hernández Rodríguez le dedico esta copia del poemita que el año 1925 escribí y se representó en una cueva del Barranco de las Nieves, para alabanza y homenaje de N<sup>ra</sup>. S<sup>ta</sup>. de Las Nieves, y honor de nuestros antepasados guanches y españoles. Con afectuoso abrazo de tu primo.  
José F. Hidalgo (*firmado y rubricado*)  
Sata. Cruz de La Palma 10-sept-1960».

<sup>60</sup> Falleció en la capital provincial en 1971.

ción de la onomástica del 5 de agosto. No obstante, una avería en el avión que lo iba trasladar desde Tenerife impidió su presencia<sup>61</sup>. Quizás, ello explique —a diferencia de las ediciones anteriores de 1970 y 1975— la publicación de la noticia de la representación en la prensa regional, «en pleno barranco» y en la «Cueva de la Virgen», donde se encarnará el «acto guanche»<sup>62</sup>.

Otra circunstancia reseñable es la transferencia de su organización desde el grupo promotor de aficionados a la Escuela Municipal de Teatro a partir de 1985. De esta manera, la puesta en escena pasó a ser dirigida por Antonio Abdo Pérez y Pilar Rey Brito. En analogía a la costumbre, la academia teatral de Santa Cruz de La Palma prosiguió el montaje de las representaciones en colaboración con los vecinos El Roque. Desde la inaugural puesta en escena en 1925, la comunidad del entorno ha participado de manera activa en la preparación del lugar y como figurantes de la escena. Además, con el propósito de otorgar mayor vistosidad a la representación, al menos a partir de la edición de 2000, se han incorporado varios colectivos insulares de Salto del Pastor.

Una última noticia subrayable es la colocación de un memorial dedicado a Miguel L. Rodríguez Pérez en el entorno del barranco; una placa promovida por la Escuela Municipal de Teatro y descubierta el 5 de agosto de 1995, cuatro años después de su óbito<sup>63</sup>. Además, tras muchos lustros, el programa oficial volvió a asentar el acto entre las páginas del programa oficial de las fiestas; lo llamativo es el modo en el que se recogió: «*La cueva*, representación alegórica del encuentro y fusión de las dos razas, benahorita y española, bajo la tutela de la Virgen de las Nieves, original de José Felipe Hidalgo y estrenada en 1930 (*sic*)»<sup>64</sup>. Ninguna alusión al título de la pieza (*Alegoría de la conquista*), una evidente autocensura derivada de una «corrección política» influenciada por algunas corrientes surgidas a raíz de la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América (1992) y que en Santa Cruz de La Palma tuvo su epígono un año después, con la celebración de los cinco siglos de su fundación<sup>65</sup>. En el anuncio nada permanecía de aquel espíritu romántico de la «fusión racial» en el que la pieza fue concebida.

<sup>61</sup> REYES PLASENCIA, Sergio Pedro. *Rafael Caldera: presidente constitucional de Venezuela y su relación con las islas Canarias*. [S. l.: s. n.], D. L. 1996, pp. 55-60.

<sup>62</sup> [REDACCIÓN]. «La Virgen de las Nieves regresa al santuario insular». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 5 de agosto de 1980), p. 8; [REDACCIÓN]. «Una avería en el avión impidió a Rafael Caldera asistir a la subida al santuario de Las Nieves». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 8 de agosto de 1980), p. 8.

<sup>63</sup> El texto lapidario consigna: «Al actor / Miguel L. Rodríguez / 1942-1991 / *in memoriam* / Escuela Municipal de Teatro / de Santa Cruz de La Palma / 5 de agosto de 1995».

<sup>64</sup> Consúltese el programa general de 1995; asimismo, el correspondiente a 2000 repite idéntico texto.

<sup>65</sup> En este sentido, la leyenda de esta placa es también muy elocuente: «3 de mayo de 1493 / Todos fuimos protagonistas del encuentro. / Lo que ayer fue pugna es hoy abrazo. / De



Cuadro artístico de la *Alegoría de la conquista*, 1965



Público en la representación de la *Alegoría de la conquista*, 1965

En los últimos lustros, en el reparto actoral se encuentra un variado ramillete de nombres. En el papel de Capitán Castellano, Juan Antonio García (1995) y Miguel Ángel Batista Rey (2000-2015). En el de Guanche Viejo, Francisco Martín Álvarez, alias *Paco Hugo* (1985) y Salvador Pérez Pérez (1990-2015). Por último, en el de Genio de los Riscos, el mencionado Miguel Gómez Ramos (1985-2000) y, más tarde, Diego Batista Rey (2005) y José Antonio Clemente Pérez (2010-2015). La dirección del acto corrió a cargo de Antonio Abdo Pérez y Pilar Rey Brito entre 1985 y 2010, transferida en 2015 al citado Miguel Ángel Batista Rey. De modo paralelo, debe destacarse —una vez más— la participación de los vecinos El Roque, seculares «protagonistas» del acto, siempre afanosos en el cuidado del vestuario, atrezzo y escenografía y entre los que puede singularizarse la perseverancia de Vidal Montesino Cruz (1943-2019)<sup>66</sup>.

Entre medio de este hilo, conviene recordar también la segunda restauración del Carro Alegórico y Triunfal *Renacer* en 2000. Una nueva puesta en escena que contó con la participación de las escuelas municipales de teatro y danza, de los diseñadores Luis Alberto Martín Rodríguez y José Roberto Pérez Martín, así como de la dirección de Antonio Abdo Pérez<sup>67</sup>. No obstante las dos representaciones antecesoras, el carro únicamente se ofreció en el recinto festivo habilitado en el puerto. A pesar de que el programa recogió una escenificación callejera como teatro sobre ruedas en la plaza de España, obstáculos técnicos impidieron esta materialización.

---

él nace el pueblo que conmemora el V centenario / de la fundación de esa ciudad. / Santa Cruz de La Palma / 3 de mayo de 1993».

<sup>66</sup> Un aspecto destacable se relaciona con la Subida de la Virgen de 2015; así, aparte del estreno de la Loa de Despedida, titulada *Palmera, ofrenda gentil* (interpretada en la plaza de España), cabe añadir también la introducción de una segunda loa inspirada en la cultura indígena insular, rotulada *Asieta de los Benahoritas*; se trata de una composición de Luis Morera para voz (sin texto), percusión y buccios, recreada en la zona conocida como *El Sereno*, en el tramo del barranco de Las Nieves más próximo al santuario mariano. Consúltese: RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Veve. «La procesión de retorno de Nuestra Señora de las Nieves: el pleonasma de “subir pa’ arriba”». *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Virgen*, n. 1 (2020), pp. 53-57. Las noticias en prensa, en: [REDACCIÓN]. «Más de 20.000 personas acompañaron a la imagen de la Virgen a su santuario». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 6 de agosto de 2000), p. 26; [REDACCIÓN]. «La Virgen, en el Santuario». *El día* (Santa Cruz de Tenerife, 6 de agosto de 2005), p. 19; [REDACCIÓN]. «La Virgen de las Nieves regresa al santuario y pone fin a la Bajada». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 5 de agosto de 2010), p. 12; [REDACCIÓN]. «La Virgen de las Nieves regresa hoy a su santuario». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 5 de agosto de 2015), p. 22.

<sup>67</sup> *Carro Alegórico y Triunfal: viernes, 14 de julio de 2000, 22:00 horas, recinto central, Santa Cruz de La Palma*. [Santa Cruz de La Palma]: CajaCanarias, 2000. [8] p.

## 9. CONCLUSIONES

La personalidad de José Felipe Hidalgo y sus vínculos con la Bajada de la Virgen constituyen asuntos que requerían cierta atención. Se trata de uno de los autores contemporáneos que mayor número de contribuciones ha efectuado a las fiestas quinquenales de La Palma. A su pluma se deben tres Carros Alegóricos y Triunfales, estrenados a lo largo de veinte años (1925-1930 y 1945), y repuesto el último de ellos en dos ocasiones más (1960 y 2000). Asimismo, la aportación de Felipe Hidalgo debe estimarse por la instauración de la *Alegoría de la conquista*, acto que se lleva a cabo durante la procesión de retorno a la ermita mariana. Por último, cabe anotar la letra de la Danza de Enanos y la coautoría de la Infantil Coreada de 1910. En su conjunto, son contribuciones en las que el dramaturgo local mezcló su genio creativo con influencias de la mitología clásica y de la cultura nativa de La Palma. Todo ello bajo una perspectiva trufada de un romanticismo atemporal.

En especial por su originalidad escénica ha de remarcarse la *Alegoría de la conquista*, obra inspirada en los antiguos indígenas de la isla. Un acto de notable espectacularidad que juega con algunas tradiciones y leyendas acerca de la aparición de la Virgen de las Nieves. Es precisamente esta escenografía natural la que otorga al evento su mayor interés y, en parte, la que propicia su engranaje en el marco de ese teatro mariano «tocado» por La Palma y consagrado a su patrona. José Felipe Hidalgo supo ambientar el espectáculo, dotarlo de una evidente carga visual e insertarlo de forma magistral, tanto en la jornada de retorno de la efigie nivariense como también en el contexto general de las fiestas mayores de la isla. En 1925 y, sobre todo, desde 1960, con la recuperación operada por Miguel L. Rodríguez Pérez, la representación de *La Cueva* se ha asentado con solidez junto al resto de actos que configuran el programa oficial.

Felipe Hidalgo se vincula a un linaje conocido como *Los Brujos*, caracterizado en parte por las dotes artísticas. La *Alegoría de la conquista* es una de las prestaciones más relevantes de esta familia a la Bajada de la Virgen. D. José, uno de sus procuradores más brillantes, un sabio, un genio mordaz y, sobre todo, un amante de su tierra y de su idiosincrasia. En 2015, el ascenso de la virgen a su «casa» incorporó varias novedades. Un repertorio de *ofrendas gentiles* que seguramente el propio Felipe Hidalgo respaldaría como una de las (in)variantes de la fiesta. En el futuro, este proceso habrá de rematarse con el estreno de nuevas creaciones encuadradas en un protocolo específico denominado *Auto de Subida*. Todo ello gracias a la mirada extraordinaria proyectada en 1925 por D. José Felipe Hidalgo.

## APÉNDICE

DESCRIPCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DE LA *ALEGORÍA DE LA CONQUISTA* (1960)

«Subió la Virgen», dejando tras sí una irisada estela de asombro y fervores. Ascendió por el barranco de lecho gris. Con el acompañamiento entusiasta de siempre. Regresaba a su santuario del monte, después de su quinquenal visita. La marcha era lenta, mientras el sol cuadrículaba sombras al pie de las faldas ásperas o jugosas. De pronto el gentío se detiene. La multitud se arremolina. El rumor connatural cesa. Los más afortunados avistan la escena inefable. Una escena que resucita, vestida de alegoría, aquella sobre la conquista de La Palma, debida a la inspirada pluma de don José Felipe Hidalgo.

Y el diálogo, de vigoroso airón poético, empieza a desgranar sus primores. El anciano benahoarita, con su indumentaria de pieles exhibe la arrogancia digna de la raza heroica. Una raza vencida, más que por la fuerza de las armas, por el deslumbrador relámpago del ideario. Por el robusto acento de la fe cristiana engendradora de luminarias místicas.

El anciano recomienda prudencia al mancebo impulsivo. Ordena detenerse al capitán castellano y su lucida hueste. Le indica debe reembarcar. Volver a sus aligeras naves, pero antes, les ofrece las delicias de la hospitalidad. Invita a disfrutar de los productos de la tierra verdeante y altiva.

El capitán, con bizarría, le habla de la noble misión que le trae. Consigo llega la luz redentora. Promesa segura de salvación. A su paso viene aparejado el ingreso de la comunidad insular en los fastos de la historia. Viene a librarle de su fragoso y musical aislamiento. Nada podrá oponerse a su paso. Ni eludir el feliz designio de la providencia.

Torna el anciano a exponer sus razones. Pinta emocionado la libertad idílica y pronostica la muerte para quienes pretendan hollarla. Ellos son felices en su isla roquera, cual enhiesto mirador sobre el polisonoro Atlántico. Habla sin sospechar que será, en próximo futuro, estación y nervio de periplos lejanos.

Llora el viejo su desgracia y como reacción anatemia y amenaza. La arrogancia castellana le responde briosa. Es el lenguaje de un pueblo heroico e hidalgo. Forjado en la lucha secular contra el moro. Un pueblo que adquiere conciencia de su trascendental misión en Granada. Que casi un año antes —el mismo de la primera derrota de Boabdil—, hendió la virginidad del océano rumoroso.

Es la fe insostenible y excelsa, la que inspira la penetración. Es la voz de un pueblo en trance misionero y civilizador. Lleva ya consigo la fuerza cósmica, madre de la ingente epopeya sin rival. Todo parece presagiar el choque furibundo. Entonces, tercia el «espíritu de los riscos». Su voz serena desgrana ambrosias de templanza. Entona un robusto canto a las muchas virtudes de una y otra parte. Les llama a la hermandad en Cristo. A la colaboración entrañable que fusiona sangre y pensamientos. Cooperación para mejor honrar a la gran Señora que aguarda. Es la que sabe amansar volcanes y les obliga a regresar a su prisión de rocas. Es preciso rendir obediencia y complacer a la inmortal madre de todos.



Y el diálogo alegórico, de gran aliento poético, finaliza en desbordante pleite-sía. En rosado amanecer de apoteósico júbilo mariano.

Finalizando este acto, el detalle se reanuda. Progresá barranco arriba, entre cánticos y plegarias.

Todos los intérpretes de este singular pasaje rayaron a gran altura: don Juan Hernández Ramos en su papel de anciano, don Rodolfo Afonso Hernández, encarnando el espíritu de los Riscos y el joven don Miguel Rodríguez Pérez, como capitán español.

Nos complace afirmar que la reposición de esta notable pieza ha constituido un notable acierto. Se ganó justamente la admiración popular del pueblo, siempre dotado de instinto genial captador de lo bello. Por eso solicitó y obtuvo una doble divulgación a través de la Emisora Sindical.

A las muchas felicitaciones recibidas, unimos la nuestra muy sincera. Lástima que estas pobres líneas no alcancen el nivel de su soberbia alegoría, obra también el autor del Carro Alegórico y Triunfal, titulado «Amanecer». Asimismo este último ha merecido los honores de la reposición.

Este número fue organizado por la Delegación Insular de Juventudes bajo el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento.

Domingo Acosta

Fuente: ACOSTA PÉREZ, Domingo. «Evocación placentera». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 20 de agosto de 1960), p. [1].

## EL CENTENARIO DE LA *DANZA DE LAS MARIPOSAS* Y SU REPOSICIÓN EN LA BAJADA DE LA VIRGEN (1895-1995)

### *BUTTERFLIES' DANCE* CENTENIAL AND ITS RENEWAL IN THE DESCENT OF THE VIRGIN (1895-1994)

PILAR REY BRITO\*  
ANTONIO ABDO PÉREZ\*\*

#### RESUMEN

Uno de los números más antiguos de las fiestas lustrales de La Palma es el de las danzas infantiles. Se ofrece una memoria de la reposición de la *Danza de las mariposas* en 1995, en conmemoración del centenario del estreno de esta obra.

*Palabras clave:* Bajada de la Virgen de las Nieves; Danza Infantil Coreada; teatro; danza; *Danza de las mariposas*; Santa Cruz de La Palma.

#### ABSTRACT

One of the ancient performances of La Palma's Lustral Feasts is that of The Children's Dances. I will provide a memoir of the renewal of The Butterflies' Dance in 1995, in celebration of the premier's centennial of this performance.

*Key words:* Descent of the Virgin of the Snows; Chanted Children's Dances; Theater; Dance; Butterflies' Dance; Santa Cruz de La Palma.

#### 1. INTRODUCCIÓN

Existen varios hitos, importantísimos, en las fiestas lustrales de Nuestra Señora de las Nieves, en la isla de San Miguel de La Palma. Nos referiremos solo al primero de ellos, que habría de definir con el tiempo, el carácter y la naturaleza de esas fiestas. Este primer hito fue fruto de una casualidad. Cuando

---

\* Escuela Municipal de Teatro «Pilar Rey» de Santa Cruz de La Palma. Calle Virgen de la Luz, n. 8. 38700 Santa Cruz de La Palma.

\*\* Escuela Municipal de Teatro «Pilar Rey» de Santa Cruz de La Palma. Calle Virgen de la Luz, n. 8. 38700 Santa Cruz de La Palma. Correo electrónico: arkaba@telefonica.net.

el obispo Bartolomé García Ximénez (1618-1690) dio inicio a la tradición de la *bajada* a finales del siglo XVII, ese hecho coincidió con que en la isla (donde su familia, procedente de Génova, se había establecido a principios de siglo) vivía un hijo del inmigrante italiano Juan Ángel Poggio bautizado como Juan Bautista Poggio Maldonado (1632-1707). Juan Bautista fue enviado a Salamanca, de donde regresó, graduado en Derecho.

Juan Bautista Poggio Maldonado (adquiriría como segundo apellido el de los *Monteverde*, como se le conoce, creemos, en su afán de aparentar pureza de sangre, ya que los Maldonado procedían de judíos conversos), en Salamanca, se supone, conoció la obra de los autores del barroco, sobre todo, la de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). No en vano, el historiador José de Viera y Clavijo (1731-1813) lo nombra «el Calderón Canario». De 1685 data la primera loa mariana que escribió Poggio, «para recibimiento de la Sagrada Imagen, a su llegada a la Iglesia de Sto. Domingo». Tuvimos ocasión, por encargo del Gobierno de Canarias, de dirigirla e interpretarla a la llegada de la Virgen a la plaza de Santo Domingo. Nos acompañó, con ilustraciones musicales, la Masa Coral de Santa Cruz de La Palma, bajo la batuta de María Nieves Santos Gómez. Nos referimos a *Hércules*, *Marte de Tebas* (su primer verso da nombre a la loa).

Dentro del *corpus* de su producción, *El amor divino*, loa sacramental, fue la única obra teatral de Poggio que mereció en su época los honores de la edición. Hemos trabajado sobre el ejemplar que se conserva en los fondos de la Biblioteca Cervantes de la Real Sociedad Cosmológica. También, a solicitud del Gobierno de Canarias, *El amor divino* fue interpretada en la plaza de España por alumnos de la Escuela Municipal de Teatro de nuestra ciudad, dirigidos también por nosotros. Además, por encargo de nuestro gobierno autónomo y, en primorosa edición del entonces profesor de Literatura de la Universidad de La Laguna e investigador el Dr. Rafael Fernández Hernández, se publicaron ambas loas, en facsímile y en transcripción<sup>1</sup>.

## 2. LA FAMILIA SANTOS, LOS NIÑOS Y LA BAJADA DE LA VIRGEN

La directora, por aquel tiempo, de la Masa Coral de Santa Cruz de La Palma era la mencionada María Nieves Santos Gómez, hija de Elías Santos Pinto (1927-1984), nieta de Elías Santos Rodríguez (1888-1966) y biznieta de Elías

<sup>1</sup> *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; Las Palmas de Gran Canaria]: Gobierno de Canarias, Consejería de Cultura, 1985.

Santos Abreu (1856-1937), este último, nacido en Los Llanos de Aridane. D. Elías, cabeza de la saga, después de estudiar medicina en Sevilla, trabajó en Santa Cruz de La Palma, donde casó con Rosario Rodríguez Pérez. D. Elías Santos Abreu, también entomólogo y, sobre todo, por lo que a nosotros respecta, músico, inició los contactos con la Bajada de la Virgen, que sus descendientes han mantenido en las sucesivas generaciones<sup>2</sup>. Desde la Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de La Palma se decidió homenajear a esta familia por su continuidad en los aspectos musicales de las fiestas lustrales y, en general, por su aportación a la cultura de la isla.

La Real Sociedad Cosmológica, desde la época en que la presidía Antonio Manuel Díaz Rodríguez (1929-2011), nos abrió generosamente sus puertas para nuestras investigaciones. Allí pudimos constatar que el mayor *corpus* de teatro religioso, quizás, de España, lo ostentan las fiestas quinquenales de Nuestra Señora las Nieves<sup>3</sup>.

También pudimos verificar que, en el siglo XVIII, los espectáculos eran interpretados por niños. Tanto es así que como el traslado mariano se celebraba en el mes de febrero (pleno invierno), los pequeños cantantes eran recluidos en sus casas para evitar que contrajeran un inoportuno catarro. En el siglo XIX se rompió esta tradición, como muchas otras que procedían del barroco. Queríamos que los niños fueran protagonistas de los espectáculos de estas fiestas, últimamente acaparados por los adultos. Adultos, en el Diálogo del Castillo y la Nave, en la Loa de Recibimiento de la plaza de España, en el Festival del Siglo XVIII, en la Danza de Enanos, en el Carro Alegórico y Triunfal... Solo el Desfile de la Pandorga cuenta con cientos de niños, que acuden entusiasmados. Los organizadores de la Bajada de la Virgen se niegan a que los niños sean protagonistas.

Habíamos visto, desde hacía tiempo, unas maravillosas fotografías en blanco y negro de danzas infantiles, tomadas en el patio interior del convento de San Francisco a finales del XIX y comienzos del XX. Esas imágenes nos dieron la idea. Había que realizar una *Danza Infantil Coreada*. Así que nos pusimos a la búsqueda de una pieza (única posibilidad de que nos admitieran completar el reparto únicamente con niños). Indagamos en los archivos de la

<sup>2</sup> Su biografía, en: HENRÍQUEZ PÉREZ, Manuel. «Elías Santos Abreu (1856-1937)». *Revista de historia [canaria]*, ns. 113-114 (1956), pp. 11-33.

<sup>3</sup> Véase el «Apéndice: Literatura teatral palmera» contenido en: REY, Pilar, ABDO, Antonio. «Una aproximación al teatro en La Palma hasta 1936». En: *El teatro en Santa Cruz de La Palma: plaza de España: del 15 al 31 de octubre de 1984*. [Catálogo de exposición]. [Santa Cruz de La Palma]: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, con la colaboración de la Caja General de Ahorros de Canarias, D. L. 1984, pp. 17-32, especialmente, pp. 30-32.

Biblioteca Cervantes varios textos de danzas. No se conservaban las partituras de ninguna de ellas.

Acudimos a varios músicos, y nadie tenía referencias. Nos había pasado lo mismo al montar todas las loas de Poggio, por lo que tuvimos que acudir a compositores locales, como Luis Cobiella Cuevas (1925-2013) o Francisco Medina Concepción. Durante la trayectoria de reposiciones llevada a cabo por la Escuela, solamente recurrimos a música tradicional, canaria o cubana, para la loa *El pregón*; su estribillo rezaba:

Oigan el pregón,  
oigan el pregón,  
al sonsonecito  
que le hace el amor.

El conjunto de música tradicional cubana Son Montuno nos acompañó en su puesta en escena en la iglesia de Santo Domingo.

Las danzas infantiles en honor de la Virgen de las Nieves siempre tuvieron un tratamiento destacado en las fiestas. *Danza de los copos de nieve*, *Danza de las flores*, *Danza de mariposas*... La que ha permanecido desde el siglo XIX como coreografía fija es la Danza de Enanos. Ha quedado, como espectáculo redondo que es. En treinta minutos, aproximadamente, se desarrolla esta danza, en cuya primera parte unos personajes que aparentan gran estatura, gracias a sus vestiduras talares y altos gorros, evolucionan torpe y lentamente —diríase solemnemente—, apoyados en sus largos báculos o bastones, mientras interpretan una letra, compuesta para cada caso, acompañados por una peña (reducido coro)<sup>4</sup>. De pronto se produce el momento mágico: entran, uno a uno, en una pequeña caseta situada en un extremo de la escena e, inmediatamente, salen dos primeros enanos y, luego, el resto, hasta un total de veinticuatro, danzando una polka tradicional (compuesta por otro miembro de la familia Santos: D. Domingo Santos Rodríguez). Es el ilusionante momento de la transformación... Todo ha sucedido rápidamente. El público no da crédito a sus ojos. Los acompaña la Banda Municipal de Música San Miguel de Santa Cruz de La Palma. El tempo de la polka es un acelerando continuo que, cuando alcanza su máxima rapidez, se interrumpe bruscamente, coincidiendo con la desaparición de los últimos enanos.

<sup>4</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel. «La Danza de Enanos en el siglo XIX». En: *Bajada de la Virgen 2010: Santa Cruz de La Palma*. [Programa]. [Santa Cruz de La Palma]: Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, 2010, pp. 61-79.

### 3. LA DANZA DE LAS MARIPOSAS

Entre las danzas conservadas en los anaqueles de la Real Sociedad Cosmológica, se encontraba una que venía a propósito para nuestras intenciones de homenajear a la familia Santos<sup>5</sup>. Se trataba de una danza infantil titulada *Danza de mariposas*; autor: Elías Santos Abreu. Como era habitual, se conservaba el texto, pero no la música.

Dirigía entonces la Banda Municipal de Música de Santa Cruz de La Palma Julio Hernández Gómez (1923-2016). Aún no tenían el local definitivo que ahora ocupan junto a la Biblioteca Municipal de Teatro «Antonio Abdo», en los bajos del edificio que albergó al Colegio de Educación General Básica Sector Sur (más tarde, José Pérez Andreu). Pues bien, Julio Hernández Gómez nos comentó que él conocía la música, podía escribir las partituras y dirigir a la banda. Pero no podían participar en nuestros ensayos. Había que solucionar ese problema. Quedamos para una tarde en la que, provisto de un pequeño grabador, acudí a su local, en aquel entonces, cerca del Castillo de Santa Catalina, y grabé la interpretación que ejecutó la banda.

Los niños oyeron varias veces la grabación. Diseñamos la coreografía y situamos la letra (que ya habían aprendido) con la música, e iniciamos los ensayos. Una jornada antes del estreno, pasamos varias veces la danza con la banda en vivo y ya estábamos dispuestos para su estreno. Los padres de los pequeños danzarines (a quienes va desde estas líneas nuestro profundo agradecimiento) compraron las telas y los elementos de adorno y ellos mismos, con mucho amor, confeccionaron trajes y arcos, según diseño realizado por Pilar Rey Brito. Una amiga (alumna de interpretación en la Escuela Municipal de Teatro), Nieves Cabrera Rodríguez, preparó un dossier biográfico de Elías Santos Abreu para nuestro Departamento de Investigación Teatral; además, fue publicado un breve folleto, impreso en Litografía La Palma<sup>6</sup>.

Teníamos previsto realizar el acto en las calles de Santa Cruz de La Palma. Por supuesto, la primera interpretación y el acto de homenaje se realiza-

<sup>5</sup> PÉREZ MARTÍN, Luis, PÉREZ ORTEGA, Antonio. «Las danzas infantiles coreadas: algunas muestras y su recuperación en la Bajada de la Virgen». En: *1 Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2017, pp. 545-560; POGGIO CAPOTE, Manuel. «Las Sirenas: una nueva danza coreada infantil». En: *Danza de las Sirenas: 10 de julio de 2010*. [Programa]. Santa Cruz de La Palma: Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, 2010, pp. [3-5]; IDEM. «La “Danza Coreada Infantil”». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 21 de junio de 2015), p. 65.

<sup>6</sup> «*Danza de las mariposas*»: cien años (1895-1995): homenaje: doctor Elías Santos Abreu (1856-1937): día 4 de julio de 1995 por las calles de Santa Cruz de La Palma, a las 12 del mediodía. Santa Cruz de La Palma: Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de La Palma, 1995. 4 p.





Danza de las Mariposas en su recuperación de 1995,  
Biblioteca Municipal de Teatro «Antonio Abdo»



ría a las once de la mañana, en la calle Álvarez de Abreu, número 27, ante la casa de la familia Santos. Así fue, efectivamente. El alcalde Carlos J. Cabrera Matos descubrió la placa dedicada a D. Elías y descendientes, con la que la Escuela Municipal de Teatro dejaba constancia del homenaje. Este acto protocolario fue solemnizado por la Banda Municipal de Música, dirigida por Julio Hernández Gómez, que luego acompañaría los coros y coreografías de los pequeños.

Habíamos cumplido nuestros dos propósitos: 1º) homenajear a la familia Santos, representada en la figura de Elías Santos Abreu, por su generosa entrega y aportación tanto a los festejos de la Bajada de la Virgen, como, en general, a la cultura de esta ciudad; y 2º) que los pequeños de nuestra ciudad poblacion recuperaran el protagonismo que habían tenido desde los comienzos de las convocatorias lustrales hasta principios del siglo XX.

## «ENCENDIDO DE VELAS EN SEMANA GRANDE»: LA PANDORGA DE LA BAJADA DE LA VIRGEN DE 2000

### THE KINDLING OF CANDLES IN THE MAIN WEEK: THE PARADE OF «LA PANDORGA» IN THE DESCENT OF THE VIRGIN IN 2020

MARTA LUISA RODRÍGUEZ CASTRO\*

#### RESUMEN

Memoria sobre las motivaciones y actuaciones llevadas a cabo para la incorporación del Desfile de la Pandorga a la semana principal de las fiestas de la Bajada de la Virgen.

*Palabras clave:* Pandorga; desfile de luminarias; Santa Cruz de La Palma; Canarias.

#### ABSTRACT

This is a report on the motivations and actions carried out for the incorporation of the Parade of «La Pandorga» in the main week of the Lustral Feasts in the Descent of the Virgin of the Snows.

*Key words:* «Pandorga»; Parade of luminaires; Santa Cruz de La Palma; Canary Islands.

*In memoriam:* Miguel Ángel Batista Casañas

La edición de *Diario de avisos* del 2 de julio de 2000 recogía una noticia en la que se destacaba el inminente Desfile de la Pandorga: «el próximo 10 de julio tendrá lugar uno de los números más entrañables de las Fiestas Lustrales de la Bajada de la Virgen, La Pandorga, que en esta edición por primera vez se celebrará dentro de la Semana Grande de las fiestas, ya que siempre se había desarrollado en el marco de la Semana Chica»<sup>1</sup>. Con estas palabras se anunciaba la gran aportación a las jornadas mayores de la cita quinquenal de un acto multitudinario en el que el protagonista es el pueblo y el trabajo artesano que durante meses da forma a uno de los números de mayor solera<sup>2</sup>.

---

\* Licenciada en Historia del Arte. Correo electrónico: rodriguezcastromarta79@gmail.com.

<sup>1</sup> [REDACCIÓN]. «Más de 1100 figuras participarán este año en el número de La Pandorga». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 2 de julio de 2000), p. 27.

<sup>2</sup> Las fotografías que acompañan este texto se deben a José Guillermo Rodríguez Escudero.

Tras una dilatada historia en la que el acto aparece y desaparece del programa oficial de los festejos, La Pandorga llega para quedarse definitivamente el 2 de julio de 1975 enclavada en la «semana chica». Una semana que, según Luis Ortega Abraham, «nació ante la lícita vanidad ciudadana de mostrar sus habilidades y en su minuta entraron exposiciones de artes y manufacturas, colecciones científicas y espectáculos musicales... Quedó también para festivales infantiles, verbenas populares, luminosas pandorgas, comparsas y desfiles de gigantes, cabezudos y mascarones, con galones de antigüedad y nombres propios»<sup>3</sup>.

La prensa siempre ha destacado lo llamativo de un acto que *a priori* puede resultar sencillo y menor, pero que despierta el interés y la crítica de todo el ciudadano. En el programa de 1995 se habla de «teloneros de los números clásicos, los entretenimientos y juegos callejeros, porque la calle Real y las que conducen a ella se transforman en un teatro monumental, con palcos de privilegio, lugares para la espera, el comentario y el refrigerio, con actuaciones únicas o que no volverán hasta que pasen cinco años»<sup>4</sup>. La Pandorga no se entiende como un simple desfile de caperuzas de papel, sino que se nutre recíprocamente de la belleza de calles angostas y serpenteantes que con la tenue luz de las velas iluminan balcones, ventanas de celosía y colores de fachadas arregladas para la ocasión.

La sexagésima quinta edición de la Bajada de la Virgen celebrada en el año 2000, como despedida del siglo XX y acuñada por muchos como la *Bajada del milenio*, incorpora oficialmente en el acta de sesión extraordinaria del consejo de gerencia del 7 de febrero del 2000, «Acuerdos que procedan en cada una de las áreas de trabajo», el traslado de La Pandorga al lunes de la semana grande<sup>5</sup>. Los concejales encargados del acto, Miguel Ángel Batista Casañas y Antonio Hernández Riverol, tras un estudio pormenorizado, hacen la propuesta con el afán de dar el verdadero realce a un acto que históricamente perteneció a los días principales de la misma. Como ejemplo, en 1890 recorría las calles en la noche del miércoles 16 abril como iluminación del camino, justo la jornada antecedente de la celebración de la tradicional Danza de Enanos<sup>6</sup>.

Indudablemente, las fiestas lustrales marcan la vida del palmero por su celebración espaciada en el tiempo y siempre se intenta relacionar cada uno

<sup>3</sup> ORTEGA ABRAHAM, Luis. «Collage de la Bajada». En: *Bajada de la Virgen: junio-agosto*. [Programa]. [Santa Cruz de La Palma]: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, Patronato Municipal de la Bajada, D. L. 1995, p. 23.

<sup>4</sup> IBIDEM, p. 30.

<sup>5</sup> ARCHIVO MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE LA PALMA (AMSCP): *Expediente de la Bajada de la Virgen 2000*, sign. 3135.

<sup>6</sup> AMSCP: *Expediente de la Bajada de la Virgen de 1890*, sign. 145-1-5.

de los actos con una etapa de la vida. Incorporando La Pandorga a la semana grande se quiere, por parte de los concejales encargados, dar mayor protagonismo a los niños y a la familia. Aunque han existido opiniones diversas sobre la participación de los más pequeños debido al horario nocturno y a la peligrosidad, englobar a toda la ciudadanía hace que se pueda compartir y crear un vínculo con el recuerdo y la fiesta para sembrar el trabajo del futuro. Así, la semana mayor comienza con la luz y la algarabía infantil, que contagian al adulto para portar la figura, bailarla y ver con recelo cómo el fuego la convierte en ceniza. A medida que el calendario de la vida desgasta hojas, se busca dejar marcadas, en los actos de Danza de Acróbatas y Festival del Siglo XVIII, la gallardía y la coquetería propias de la adolescencia, que hacen que la semana avance entre acrobacias y salones, escaleras y tontonas. El hombre crece mágicamente, aunque su corazón siga volviendo a la niñez en Bajada de la Virgen; todo se convierte entonces en enano danzarín e inocente, en magia. Como lustros que pasan por el palmero, la vida se presenta alegórica y triunfal, arrastramos la vida de adultos al final de la semana en un «carro» que es nuestra existencia. Fiesta y regocijo, fe y paz son lo que nos deparan el sábado y domingo: son la *bajada* y la entrada triunfal de la *señora de La Palma*. El culmen de la vida es la acogida entre ángeles que cantan bajo el sol que baña la historia hecha piedra de la plaza de España y sus alrededores. Definitivamente, la semana grande es el resumen de la vida del palmero e indiscutiblemente así lo entendieron en el año 2000 para anclar La Pandorga al lunes, para dar el símbolo de la preparación del camino y afianzar un acto que nunca debió desaparecer.

El traslado del número no solo implica un cambio en la fecha de celebración, sino que comienza así su empoderamiento. Para ello se plantean diferentes estudios e intervenciones que han de planearse y coordinarse minuciosamente para el buen desarrollo del trabajo.

El número de caperuzas no puede ser inferior al de los participantes y, como explican los responsables de 2000 en su memoria, «que ninguna persona se fuese para su casa sin haber portado su correspondiente figura»<sup>7</sup>. Las antiguas noticias que hablaban en 1870 de «corto número de caperuzas y la falta de conveniente disposición» no pueden volver a suceder; además, la calle Real tiene que convertirse en un río de luces y color donde la gente que se concentra en torno a la arteria principal de la ciudad recuerde La Pandorga del 2000 como un desfile interminable. Y se consigue, pasando de las seiscientas ochenta figuras de 1995 a las mil cien caperuzas de este quinquenio. A las figuras pequeñas se añaden los grandes elementos que dan vida al cor-

---

<sup>7</sup> HERNÁNDEZ RIVEROL, Antonio Luis. *Memoria del acto «Bajada de 2000: el año de La Pandorga»*. [Manuscrito]. 2000.

tejo y que mezclan las risas con el ruido del viento en el papel de seda. Entre los gastos ocasionados en La Pandorga de 1890 figura «por hechura de caballos» un pago a José Luis Mederos de veinte pesetas, al igual que en las crónicas periodísticas la historia siempre nos relata la existencia de soles o grandes estructuras portátiles<sup>8</sup>. Estas grandes figuras animan a los adultos a llevarlas aportando dinamismo y caudal para que no sea un desfile monótono. En las últimas ediciones, esos elementos se han elaborado en forma de un tren con sus vagones, un dragón, un barco vikingo o una guagua donde son los participantes de otros actos, como los Enanos, los que animan y juegan con la estructura en la calle, creando familia entre un número y otros.

A las grandes figuras del cortejo se añaden otras. Es justamente en el año 2000 cuando se decide colocar farolillos en las fachadas a lo largo del recorrido. Para conseguirlo hubo que modificar el diseño y adaptarlo, cambiando las tradicionales velas por bombillos. En la noche se iluminaron e hicieron que La Pandorga pareciera que flotaba desde los adoquines hacia las fachadas con el conjunto de las que desfilaban y las doscientas cincuenta figuras que adornaban el recorrido<sup>9</sup>. En ese mismo año se enviaron tres caperuzas para instalarlas en la terminal de llegadas del Aeropuerto de La Palma desde el día 3 hasta el 10 de julio, convirtiéndose también el acto en un atractivo turístico<sup>10</sup>. En lustros posteriores y desde primeras horas de la mañana del *día de Pandorga*, se montan exposiciones con caperuzas decoradas especialmente, dedicadas a cada uno de los pueblos de la isla o a las fiestas destacadas, siempre teniendo presente aquel año del 2000 con las fachadas adornadas<sup>11</sup>.

El equipo de carpintería del Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma no puede cubrir tal demanda con el personal habitual, que se complementa con la Escuela Taller de la Bajada de la Virgen ideada por el grupo de gobierno municipal para esa ocasión. Un gran acierto que demuestra que la Bajada de la Virgen es mucho más que una fiesta, es una escuela de aprendizaje que vincula a las personas con la historia y una oportunidad de entrar en la vida laboral. Como jefe de carpintería y profesor, Pedro Daranas Alcaine deja su sello y las enseñanzas, que no se basan sólo en el trabajo de la madera, sino que van cargadas de vivencias y de «bajadas», que es donde está la verdadera escuela de un trabajo convertido en artesanía llena de amor y cariño. Daranas Alcaine estuvo presente en el cambio de la caña a la madera y desde aquel 1960 conocía perfectamente lo que entraña cada caperuza o figura. Alicia

<sup>8</sup> AMSCP: *Expediente de la Bajada de la Virgen de 1890*, sign. 145-1-5.

<sup>9</sup> GARCÍA BOTÍN, Aarón. «Pedro Daranas Alcaine (Santa Cruz de La Palma, 1939): el maestro de la Pandorga». *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Virgen*, n. 3 (2020), pp. 70-73.

<sup>10</sup> AMSCP: *Expediente de la Bajada de la Virgen 2000*, sign. 3135-2.

<sup>11</sup> RODRÍGUEZ CASTRO, Marta Luisa. «El taller de la Pandorga». *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Virgen*, n. 1 (2018), pp. 48-52.



Desfile de la Pandorga en la calle Pérez de Brito, 2000



Caperuzas de La Pandorga, 2000



Desfile en la plaza de España, 2000

García Rodríguez, concejal de Fiestas del ayuntamiento en el año 2000, en unas declaraciones a la prensa, al comentar la importancia del Taller de Recuperación de Tradiciones de La Bajada de la Virgen, lo cita como algo necesario al contar con menos carpinteros, costureras y diseñadores, por lo que se pretendía restituir esos oficios y hacer frente a las necesidades.

La escuela llega a elaborar figuras en forma de caras de perros, rostros de gatos, tiburones, barcos, helicópteros, faroles redondos, cuadrados y hexagonales, caras de payasos, hombres en varios tamaños, mariposas, soles, relojes, círculos, casas, guitarras, maceteros, peces y diferentes figuras geométricas, estrellas, etc.<sup>12</sup>. De la escuela son muchos los que siguen vinculados a día de hoy como personal voluntario a los actos lustrales.

No sólo la Escuela Taller es importante para el desarrollo del acto, sino que los concejales encargados deciden llevar el Taller de Recuperación de Tradiciones a los centros educativos y así, desde allí, crear cantera. Fundamental y acer-

---

<sup>12</sup> HERNÁNDEZ RIVEROL, Antonio Luis. *Op. cit.*

tado es el acercamiento a los colegios porque en las edades tempranas, y debido a la periodicidad de las fiestas, los niños se ven inmersos en actos totalmente desconocidos, y de esta manera ya llegan al periodo estival con nuestra historia marcada. Además, se facilita la inscripción en el acto, otra de las características añadidas en el año 2000. Cada persona se inscribe y así se conoce de antemano la participación de los ciudadanos, elaborándose un plan de reparto y distribución en la calle, necesario por la cantidad de existencias. Podríamos afirmar que se convierte en el acto con más participantes contabilizados con este sistema en el ámbito de las fiestas lustrales, entendiéndose así lo complicado que se presenta el reparto y la preparación de ese día.

Otro objetivo logrado por el equipo y los concejales fue la unificación del vestuario en las personas participantes. Con mil quinientas camisetas solicitadas a la Caja General de Ahorros de Canarias se consigue la uniformidad del desfile y un mayor protagonismo para los colores de las figuras. En prensa se anuncia dicho reparto, convocando a los inscritos a retirarlas en las oficinas del Patronato de la Bajada de la Virgen en el horario indicado. A partir de ese quinquenio siempre se han elaborado y repartido, llegando a tener diseño propio para el acto y convirtiéndose en un recuerdo vivo cada vez que, fuera de la fecha, se utilizan dichas camisetas.

En cuanto al taller de voluntarios, para esta ocasión se eligió un local ubicado en la subida de la cuesta de La Encarnación. Siempre resulta fundamental elegir el emplazamiento por el desarrollo posterior de la comitiva, ya que estamos hablando de farolillos delicados que no pueden trasladarse de un lugar a otro. Por eso fue necesario estudiar el recorrido y además contar con las bandas de música y banda de cornetas y tambores que animarían la comitiva. La música va a ser siempre algo crucial en el desfile y lo que queda como demanda es preparar una banda sonora que vincule el sonido con la imagen, como la tienen la Danza de Mascarones o la Danza de Acróbatas.

Como cada lustro, los concejales encuentran en estos talleres de voluntarios el empuje y el ánimo de un pueblo que hace la fiesta, que durante noches dedican su tiempo libre y convierten el taller en lugar de reunión, de recuerdo y de historia. En la *Memoria* depositada en el Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma por los concejales el elogio es más que unas simples palabras; de hecho, quedan vinculados al acto y en futuras ediciones siempre han pasado por el lugar donde se confeccionan para revivir lo que en realidad es Bajada de la Virgen para muchos: «pueblo hecho familia, pueblo trabajando unido».

Las conclusiones en la *Memoria* presentada hablan de satisfacción por parte de los concejales y exponen las mejoras posibles para futuras ediciones,



dejando así el punto de arranque de La Pandorga de 2005. Como encargados de La Pandorga del 2000, Miguel Ángel Batista Casañas y Antonio Luis Hernández Riverol consiguieron darle al acto el lugar que se merece y —como la define Manuel Poggio Capote, cronista oficial de Santa Cruz de La Palma— hacer «luces efímeras para una mágica noche lustral»<sup>13</sup>. La Pandorga del 2000 ha involucrado no sólo al pueblo palmero, sino que dio la oportunidad de incorporar a aquellos visitantes y familias que regresaban para las fiestas.

Es el acto donde el trabajo minucioso del papel y la decoración alcanza a todas las edades, donde todos somos protagonistas y donde la fisonomía de la ciudad la convierte en el escaparate perfecto que atrae miradas y vivencias. Indiscutiblemente, La Pandorga del 2000 encendió la luz el lunes de la semana grande y se llevó el título de *La Pandorga del milenio*.

---

<sup>13</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel. «El Desfile de la Pandorga en la Bajada de la Virgen de Las Nieves». *Crónicas de Canarias*, n. 12 (2016), p. 458.

## LA ELABORACIÓN DE MASCARONES PALMEROS: DE LA INVESTIGACIÓN AL PRODUCTO

### «PALMEROS» MASKS PRODUCTION: FROM RESEARCH TO PRODUCT

CARLOS MORÁN RODRÍGUEZ\*

#### RESUMEN

El objetivo de la exposición es documentar el trabajo de investigación que se desarrolló en La Palma durante la tesis doctoral del Dr. Carlos Morán Rodríguez, en la cual se analizó el procedimiento local empleado para la elaboración y reproducción de los mascarones palmeros y se compararon con procesos tradicionales a nivel europeo con el objetivo de aunar todos los procedimientos para proponer una nueva formulación de pasta de papel que dio lugar a varias patentes en formato *pasta modelable*, apta para la expresión artística —entre otros sectores como la construcción; impresión 3d; embalaje; medicina— y exponer los pasos necesarios para la transferencia de los resultados de la investigación al tejido empresarial.

*Palabras clave:* Mascarones palmeros; Bajada de la Virgen; Santa Cruz de La Palma; pasta de papel; papel maché; papelón; cartapesta; Enanos de La Palma; transferencia de resultados de la investigación; patentes; prototipado.

#### ABSTRACT

The objective of the exhibition is to document the research work that was developed in La Palma during the doctoral thesis of Dr. Carlos Morán Rodríguez, in which the local procedure used for the elaboration and reproduction of the palm masks was analyzed and compared with traditional processes at European level with the aim of combining all the procedures to propose a new formulation of paper pulp that gave rise to several patents in a modeling paste format suitable for artistic expression —among other sectors such as construction; 3d print; packaging; medicine— and expose the necessary steps for the transfer of research results to the business community.

*Key words:* Palmeros masks; The Descent of the Virgen de las Nieves (Santa Cruz de La Palma, Canary Islands); paper pulp; paper mache; papelón; cartapesta; Dwarves of La Palma; transfer of research results; patents; prototyping.

---

\* Doctor por la Universidad de Salamanca. El presente trabajo se adscribe al CEO de FORMACHÉ S. L. «spin-off de la Universidad de La Laguna». Correo electrónico: cmoranro@ull.edu.es.

## 1. NECESIDAD COMO ARTISTA

Todo empieza por una necesidad. En mi caso fue inherente a mi curiosidad extrema y a mi empeño por mejorar la técnica del papel maché para su empleo en las artes plásticas como material escultórico definitivo. Soy escultor, y a diferencia de otras disciplinas plásticas, estamos acostumbrados a fabricar nuestras propias herramientas ya que cuando te enfrentas a la forma tridimensional, en la mayoría de los casos, no existen instrumentos de trabajo con los que ejecutar las obras más caprichosas; por ello, no nos queda otra opción que fabricarlos nosotros mismos. En este caso, tuve que crear mi propio material.

En el proceso de creación me topé con un vacío; no encontraba un material modelable, con unas características plásticas cercanas al barro para su uso en el campo de las bellas artes, y que, una vez seco a temperatura ambiente, pudiera endurecer lo suficiente para que fuese considerado como material escultórico final, sin necesidad de procesamientos complejos como la cocción o la fabricación de moldes para su reproducción en materiales duraderos como son los bronces o resinas.

Para ello centré la investigación en las pastas de papel, considerando que una buena combinación y proporción entre las fibras vegetales del papel y los aglutinantes pueden dar como resultado una pasta modelable con unas características de resistencia mecánica y de conservación, aptas para su consideración como material duradero en el campo de las bellas artes. Por tanto, tal y como indica el título de la tesis<sup>1</sup>, centramos el estudio en la influencia de los aglutinantes sobre las propiedades mecánicas del papel maché.

## 2. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

Los principales problemas de las piezas elaboradas con pastas de papel que han llegado a nuestros días son su rápida degradación orgánica y su baja resistencia mecánica (fig. 1). Tradicionalmente, los aglutinantes utilizados como aditivos en la elaboración del papel se obtenían de detritus orgánicos: pieles, pescuezos, tripas y otras menudencias de casquería, suministrados por curtidores, gamuceros y carniceros locales, quienes servían también colas mixtas a base de harina gruesa, empleada para adobar los retazos de las pieles. Ac-

---

<sup>1</sup> MORÁN RODRÍGUEZ, Carlos. *Estudio de la influencia de los aglutinantes sobre las propiedades mecánicas del papel maché: aplicación en vaciados escultóricos para la realización, conservación y restauración de los mascarones de la isla de La Palma*. [Tesis doctoral]. Universidad de Salamanca, 2016.

tualmente, en la fabricación de objetos sencillos, el aglutinante más comúnmente utilizado es el almidón de harina; ocurre, por ejemplo, en la confección de naipes (donde se utilizan dos capas de papel), de medallas y de bajo-relieves (que podían llevar hasta ocho capas).

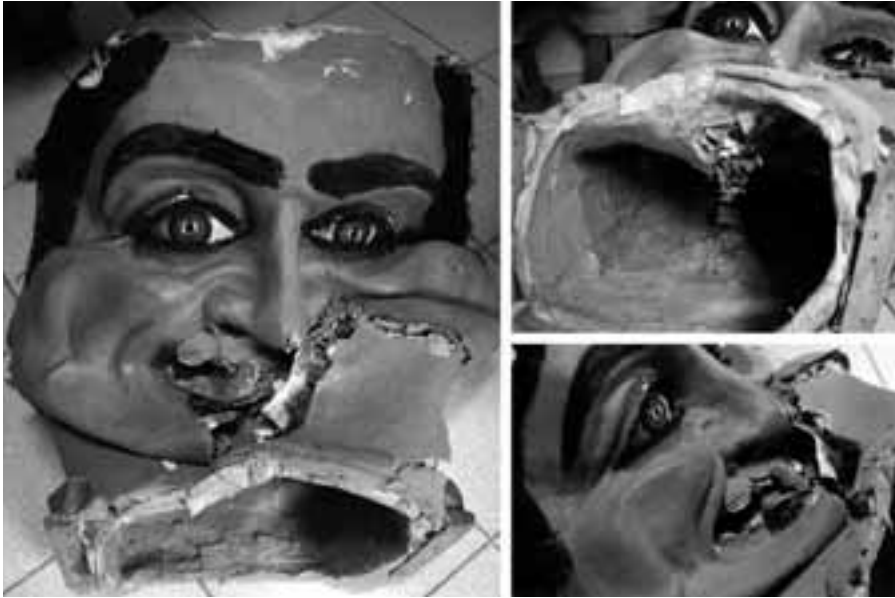


Fig. 1. Imágenes del estado de conservación del «Biscuit» de Félix Martín Pérez Taller Municipal de Costura del Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 2016

Para el revestimiento final se diluye colorante con escayola y cola animal y se aplica a la superficie de la pieza a modo de estuco. Esto complica el reconocimiento de la autoría de la cartapasta cuando intervenía un autor distinto para la policromía, ya que era encima del estuco donde se firmaban las obras.

También son utilizados aglutinantes químicos como vehículo de unión entre la pulpa de papel y los áridos compactantes, como yesos para la conformación de las pastas de papel actuales; pero no existen indicaciones precisas para obtener una formulación de la que resulte un producto estable y duradero.

### 2.1. *Investigación en La Palma*

El trabajo de campo realizado en La Palma ha consistido en recabar información técnica relacionada directamente con el empleo del papel como material

escultórico. Concretamente, centramos la investigación en los figurones festivos conocidos localmente como *maskarones* y sus variantes insulares de gigantes, cabezudos y enanos.

El puerto de Santa Cruz de La Palma fue punto de entrada de multitud de conocimientos, materiales y técnicas artísticas a través del comercio marítimo, hasta el punto de que en el siglo XIX se popularizó su idealización como *tercer puerto más importante del Imperio español* de los Siglos de Oro. La situación geoestratégica de la Isla propició que su puerto fuese considerado como el último puerto dentro de las rutas navales atlánticas que unían tres continentes: América, África, y Europa. Esta situación privilegiada fue atractiva también para piratas como François Le Clerc, más conocido como *Pie de Palo*, quien asedió la capital insular en 1553, destruyendo casi la totalidad de la documentación anterior a esa fecha, dificultando el rastreo y el hallazgo de informes más antiguos a esta data.

La presencia de figurones de papel en La Palma se remonta a las danzas y desfiles de las procesiones de *Corpus Christi*, en las que esta imaginería festiva recrea el triunfo de la Eucaristía sobre los seres malignos, representados por humanoides deformes, entre los que se encuentran los gigantes y enanos, y las simulaciones demoníacas.

Particularmente, los *maskarones* conocidos popularmente como *enanos de La Palma* (fig. 2), que solo danzan coincidiendo con el lustro correspondiente a la Bajada de la Virgen de las Nieves, sufren una erosión inevitable tras



Fig. 2. Danza de Enanos, Recinto Central de las Fiestas Lustrales. Bajada de la Virgen, 2015

danzar durante más de dieciséis horas, que, sumada a las condiciones atmosféricas propias de una ciudad costera, multiplica el número de reparaciones y restauraciones necesarias para su conservación.

En la actualidad, las máscaras de los enanos han sido reproducidas en fibra de vidrio a partir de los mismos moldes utilizados antiguamente para su fabricación. Un cambio sustancial que, en mi opinión, resta bastante interés a las piezas, especialmente si tenemos en cuenta la rica tradición de artesanía del papel en la isla desde tiempos inmemoriales.

### 3. BÚSQUEDA DE ANTECEDENTES

A partir de aquí, la investigación se eleva a un trabajo en equipo en el que intervienen tanto los dos directores de tesis —el Dr. Damián de Torres, experto en Ingeniería Agrónoma, y el Dr. Santiago Samaniego, historiador y divulgador— como personas clave como Víctor J. Hernández Correa, trabajador del Servicio de Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, quien vehicula el trabajo de campo en la isla de La Palma.

En este punto decidimos investigar sobre la evolución de la técnica del papel maché a nivel general para tantear los materiales utilizados en la formula-



Fig. 3. Proceso de elaboración de un mascarón. Taller de Michel Brito, La Palma, 2015

ción: ¿Qué tipo de fibra de papel se usa? ¿Qué tipo de aglutinante? ¿Cómo es el proceso de mezcla? ¿Cómo es el procedimiento de aplicación? (fig. 3).

Lo primero que llamó nuestra atención fue la falta de manuales o tratados específicos que recogiesen datos sobre las formulaciones para la elaboración de pastas de papel. A nivel internacional, un alto porcentaje de las búsquedas realizadas ha reportado documentación relacionada con el papel maché dentro del campo de las manualidades domésticas, infantiles y, en general, de pretensiones divulgativas.

La consideración que del papel maché, del cartón piedra o de la cartapesta tenemos hoy en día es la de un material barato y de fácil obtención y procesamiento; pero lo cierto es que durante siglos, especialmente en Italia y más tarde en el resto de Europa, se consideró un arte de primera categoría, caracterizado por su flexibilidad y ligereza, y por sus excepcionales cualidades imitativas para el trampantojo, lo que propició una demanda social que apuntaba ya hacia un desarrollo sin precedentes, poniéndose de moda entre la aristocracia.

Creo conveniente presentar las técnicas relacionadas con la producción artesanal de piezas artísticas de carácter liviano elaboradas a partir de fibras vegetales, como son: el *papel maché*, la *cartapesta*, el *decoupage* y el *cartón piedra*:

- El *papel maché*, conocido como técnica y a la vez como material, consiste en una pasta modelable y moldeable compuesta por fibras vegetales y aglutinantes que permite la obtención de formas tridimensionales (fig. 4).
- En la *cartapesta* se utilizan trozos de papel de diferentes tamaños unidos entre sí mediante un adhesivo para formar superficies y volúmenes a partir de capas superpuestas.
- El *cartón piedra* es una solución pastosa elaborada a base de cartones, fibras de tela y cementantes en polvo, que, una vez seca, endurece simulando materiales como la madera.
- El *decoupage* emplea papeles impresos o telas estampadas para pegar sobre varios soportes a modo de decoración.

De entrada se aprecia un conflicto semántico que dificulta la identificación y distinción de cada técnica debido a una evidente tendencia a la sinonimia entre los enunciados anteriores; de ahí que numerosas referencias, como *cartapesta*, *papelón* o *decoupage*, puedan adscribirse a lo que entendemos por ‘papel maché’.



Fig. 4. Proceso de elaboración y testado de una de las pastas papel de la investigación por medio de la técnica del «apretón» sobre molde original de un mascarón. Taller de Michel Brito, 2015

Todas estas técnicas se denominan *escultura ligera* y se acompañan de otras técnicas como el modelado y vaciado para la creación de piezas, mayoritariamente tridimensionales, caracterizadas por su poco peso o liviandad. La escultura ligera fue frecuente en tiempos de conquista, cuando las imágenes religiosas eran transportadas a los campos de batalla para persuadir y convertir a los indígenas. Así como también cuando las imágenes son procesionadas a hombros en las fiestas populares como, por ejemplo, en los pasos de



Semana Santa o en las festividades populares del *Corpus Christi*; tales son los mascarones palmeros, enanos, gigantes o cabezudos (fig. 5).



Fig. 5. «Los Asmáticos». Taller de Michel Brito, 2015

Su uso también fue frecuente en la elaboración de maquetas y bocetos de obras mayores que los artistas presentaban a los comitentes antes de su contratación y producción definitivas. Esto permitía a los autores hacer una valoración de luces y sombras sobre el boceto así como elaborar un presupuesto aproximado; incluso se podía aprovechar la matriz del boceto para la culminación de la obra final. Grandes escultores de los períodos renacentista y barroco —como Bernini— trabajaron con este material, produciendo obras maestras, efímeras o no, que a menudo constituían una oportunidad de experimentar con soluciones audaces, económicas e innovadoras. Un claro ejemplo es el *Alma condenada* de Bernini, que abocetó primeramente en cartapesta y ejecutó la obra final en mármol, o el decorado en cartón piedra y estuco del baldaquino concebido para los festejos barrocos, y que años después le sirvió para proyectar su baldaquino en la basílica de San Pedro.

En la actualidad, el carácter efímero de las piezas realizadas en pastas de papel ha provocado que este material haya sido completamente sustituido por otros más duraderos, como las resinas epoxídicas reforzadas por fibras de vidrio. Este cambio ha hecho que se pierdan procesos tradicionales y ha dado paso a que los artistas prioricen en la elección del tipo de material por su

durabilidad, comprometiendo procesos tradicionales con miles de años de antigüedad.

Como resumen de la información recabada respecto de la evolución de las diferentes técnicas y procesos para la preparación del papel maché, nos encontramos con cierta anarquía a la hora de la elección o recolección de la materia prima, ya sea el tipo de papel, la clase de aglutinante o los procesos llevados a cabo para la mezcla. Estamos delante de una técnica de transmisión familiar, sin apenas recetarios publicados, ni tratados reconocidos (fig. 6). En su mayor parte, la literatura disponible al respecto se reduce a manuales básicos más enfocados a la educación plástica que a la aplicación del material con un objetivo profesional. En este punto nos interesamos únicamente por el formato *pasta modelable* por su libertad plástica para la expresión artística.



Fig. 6. Documentación consultada relacionada con los gastos de compra de materiales para la elaboración de los mascarones del año 1858. Archivo Municipal de Santa Cruz de La Palma

#### 4. PROPUESTAS DE SOLUCIÓN

Una vez detectado el vacío bibliográfico técnico, el siguiente paso consistió en estudiar bien los porqués de la ausencia. Existen materiales que permiten una fidelidad plástica competente similar a la del barro y la plastilina para la

expresión artística, como son las masillas epoxídicas, las cerámicas poliméricas y las resinas fotosensibles, pero su alta toxicidad, su precio elevado y su baja sostenibilidad ambiental las convierten en insatisfactorias para la libertad creativa en su plena concepción. Por ello, la búsqueda de una solución se vuelve necesaria, atractiva, inquietante, emocionante, imprescindible y un largo etcétera para quienes soñamos con expresarnos volumétricamente como un lápiz sobre el papel.

Los primeros requisitos que marcan el rigor en la búsqueda son la toxicidad, el precio, la sostenibilidad, la plasticidad, el formato, las resistencias mecánica y térmica, la capacidad hidrófuga y todo ello comprometido con una exigencia extra: tenía que ser capaz de elaborar el material con mis propios medios y a partir de procedimientos que no requiriesen aparataje complejo ni dependencia de materiales de difícil acceso en el mercado (fig. 7).



Fig. 7. Diseño de los iconos corporativos para las prestaciones de «formaché modelable»

Este rigor compromete los componentes del material y empieza el proceso de descarte y selección. La primera opción sobre la mesa con las pastas de papel y ya teníamos dos titulares controvertidos. La primera impresión fue que muy pocas piezas elaboradas con pastas de papel han llegado a nuestros tiempos debido a que es un material muy propenso a la degradación orgánica, y las pocas que han llegado están muy restauradas, hasta el punto de que el material añadido puede alcanzar el 100% del total que vemos en la pieza; por otro lado, conocemos obras de papel con más de tres mil años de antigüedad con una conservación excelente.

Dado que existe una carencia en indicaciones precisas en cuanto a la elección de los componentes y al proceso de fabricación del papel maché, nuestra propuesta se convierte en una nueva formulación que pasa por varias fases empíricas de ensayo y error hasta afinar en componentes, proporciones y pasos procesales y llegar a obtener una «receta» abierta a variaciones para según qué uso.

Una de las premisas que más condicionó nuestra investigación fue la elección de los componentes. Tenían que ser accesibles, no tóxicos para la piel, de manera que permitiesen la manipulación sin necesidad de guantes. Los aglutinantes debían ser estables después de su cristalización para aportar resistencia a golpes y cambios de temperatura.

A medida que íbamos reduciendo variables en las formulaciones, obteníamos un producto diferente del anterior con unas prestaciones específicas para usos diversos, por lo que la tarea de descarte era difícil. Utilizamos el material resultante para reproducir multitud de probetas y ensayarlas en laboratorios oficiales donde las sometimos a compresión hasta su rotura.

Una vez seleccionamos los resultados más sobresalientes, ensayamos el material en ejercicios de expresión plástica para determinar su plasticidad y valorar la capacidad de registro y detalle del producto para la realización de formas complejas (fig. 8).



Fig. 8. Hoja de resultados después del ensayo a compresión de una probeta semiesférica. Laboratorio de Calidad de la Construcción del Gobierno de Canarias, 2016

El siguiente paso consistió en estudiar un posible formato para poner el nuevo material a disposición de terceros. Esta es una fase totalmente distinta, ya que pasamos de pensar en nosotros como productores a vernos como consumidores de un material innovador con nuevas exigencias como son la comparación, la competencia, la rentabilidad, el volumen de mercado, los recursos para su obtención masiva, la logística, la industrialización, la protección de los resultados, la financiación, la escalabilidad y un largo etcétera que restan ganas de colocar el material a disposición del mercado.

## 5. TRANSFERENCIA DE RESULTADOS

Cuando abres la mente al mercado, empiezan a multiplicarse los *handicaps*, los costes, las incógnitas, los contactos con terceros, la confidencialidad y se reduce considerablemente el tiempo necesario para la investigación. De repente uno se ve como el *hombre orquesta*, todo lo organizas tú y todo depende de ti, más aún cuando el equipo que te ha acompañado pasa a una asistencia estratégica y delega la toma de decisiones en el promotor de la idea.

### 5.1. Protección

A partir de este punto, tomas una decisión y enciendes una mecha que jugará en tu contra. Cuando solicitas una patente, cuentas con muy poco tiempo para decidir si tu idea solo la proteges en tu país<sup>2</sup> o amplías la protección a otras naciones<sup>3</sup>. Por una parte ya tienes protección y puedes publicar y mostrar tus avances sin miedo a que alguien patente tu idea, pero dispones de menos de treinta meses para decidir si alguien más va a poder fabricarlo o no.

### 5.2. Financiación

Es hora de hacer cuentas, echarle imaginación y aprender a manejarte con soltura en sectores que desconoces: contabilidad, inversión, estrategias de desarrollo en I+D+I, etc. De repente te ves sumido en un mundo extenso y cambiante. Si tu proyecto despierta el interés, de pronto te ves rodeado de un ambiente complaciente donde solo se te augura el éxito, pero cuando estudias a fondo la letra pequeña de los modos de financiación, se vuelve mayúscula.

---

<sup>2</sup> El coste de las tasas y honorarios de una patente nacional en España es de 3.500 € aproximadamente.

<sup>3</sup> El coste de las tasas y honorarios de una patente comunitaria en Europa es de 45.000 € aproximadamente.

Es cierto que el impulso económico es indispensable en cualquiera de las fases de tu proyecto, pero debes saber cuándo es el momento de necesidad real. Hay varios tipos de dinero entrante: el que tienes que devolver; el que no devuelves pero está sometido a unos requisitos, exigencias y compromisos considerables; y el que te acompaña por un tiempo y cambia de titular.

### 5.3. *Prototipado*

Este punto es fundamental para que las ideas salgan del cajón y se conviertan en algo tangible. Un proceso de interpretación de los resultados en el que todo se vuelve susceptible de modificación, por lo que es un paso clave para valorar nuestro producto antes de mostrarlo a terceros (fig. 9).



Fig. 9. Primer prototipo de «packaging» para «formaché modelable»

### 5.4. *Testeo*

Una vez listo el prototipo y validado a nivel interno, es hora de saber si es aceptado o descartado por el perfil del consumidor. Normalmente, el testeo se practica en comunidades reducidas y desde una perspectiva constructiva; a medida que aumentemos la validación de terceros, tendremos más probabilidades de éxito en el mercado. En nuestro caso, tuvimos la suerte de ser ele-

gidos en un programa de la Cámara de Comercio de Santa Cruz de Tenerife para la aceleración de productos tangibles<sup>4</sup>; tuvimos la oportunidad de lanzar una campaña de *crowdfunding* (fig. 10) en la modalidad de *recompensa*; es decir, el interesado, a modo de precompra, aporta un valor por el producto prototipo para recibirlo más adelante cuando esté disponible para su venta en el mercado.



Fig. 10. Captura de pantalla de la campaña lanzada en la web [www.boxlab.es](http://www.boxlab.es). Junio de 2019

Esta opción se considera una vía de financiación de bajo riesgo y muy enriquecedora, ya que durante el transcurso de la campaña se abren multitud de conversaciones con futuros clientes que te formulan preguntas clave para conocer mejor el perfil del consumidor real. En muchas ocasiones, la impresión que tenemos de nuestro producto dista mucho de cómo lo demanda un tercero interesado, hasta el punto de que el prototipo sigue siendo susceptible de modificaciones después de finalizar la campaña.

### 5.5. Fiscalización

En el supuesto de que la validación haya sido positiva, hay que decidir cómo explotar nuestro producto, servicio o tecnología y cuantificar la inversión

<sup>4</sup> Se trata de *BOXLAB*, la primera aceleradora de producto tangible en España.

necesaria para competir en los mercados actuales. Es muy importante concienciarnos de nuestras limitaciones y valorar el equipo humano y técnico con el que contamos (fig. 11). Actualmente hemos constituido una sociedad EBT<sup>5</sup> tipo *spin-off*<sup>6</sup> con la Universidad de La Laguna para explotar las dos patentes que han resultado de la investigación.

### 5.6. Inversión

A la hora de capitalizarse, ya sea por financiación pública o privada, es importante visualizar las proporciones de nuestra participación para tener siempre claro el control sobre nuestro proyecto.

Si todos los pasos anteriores son correctos y estables en un tiempo considerable, empieza la gran aventura de la escalabilidad e internacionalización.



Fig. 11. Equipo de formaché durante el lanzamiento de la campaña de «crowdfunding». Mayo de 2019

<sup>5</sup> Aquellas empresas que convierten el conocimiento científico o tecnológico en nuevos productos, procesos o servicios que se pueden introducir en el mercado.

<sup>6</sup> *Spin-off* ('derivado') es un término anglosajón que se refiere a un proyecto nacido como extensión de otro anterior o, más aún, de una empresa nacida a partir de otra mediante la separación de una división subsidiaria o departamento para convertirse en una empresa autónoma.



## LA DANZA DE ENANOS COMO RECURSO ECONÓMICO DE LA BAJADA DE LA VIRGEN (SIGLO XX)

### THE DANCE OF THE DWARFS AS AN ECONOMIC RESOURCE IN THE DESCENT OF THE VIRGIN (20TH CENTURY)

FACUNDO DARANAS VENTURA\*

#### RESUMEN

El presente trabajo se centra en tres momentos de los festejos de la Bajada de la Virgen de las Nieves en el siglo XX. En primer lugar, sobre la procedencia de una parte del capital necesario para la financiación de los actos, centrado principalmente en el aportado por las comisiones petitorias en la ciudad y en las remesas enviadas desde Cuba por los emigrantes. En segundo lugar, hacemos un estudio comparativo entre la inversión realizada en la Danza de Enanos y en otros números tradicionales. Y, por último, aportamos los principales datos económicos de la Danza de Enanos en el período 1980-1990 y las innovaciones ejecutadas en el número durante la segunda representación. Los datos aportados están extraídos del Archivo Municipal de Santa Cruz de La Palma. En el mismo no existe documentación sobre las cuentas ni la justificación de ingresos y gastos en los años centrales del período estudiado, entre 1950 y 1980.

*Palabras clave:* Bajada de la Virgen; Danza de Enanos; comisiones petitorias; emigrantes palmeros en Cuba.

#### ABSTRACT

This assignment focuses on three aspects of the local festivity known as the Descent of the Virgin of the Snows during the 20th Century. Firstly, part of the capital required in order to finance all the acts that form the Bajada de la Virgen originated, mainly from the «comisiones petitorias» in the city and by there mittancessent from Cuba. Secondly, we have carried out comparative research between the investments made in one of the acts, the Danza de Enanos and those made in the other traditional events. And finally, we provide there levanter economic data regarding the Danza de Enanos from the years 1980-1990 along with the innovations made to this act during the second performance. The data provided has been taken from the Municipal Archive in Santa Cruz de La Palma, in which here does not existancy data with regards to the accounts and subsequently any records of profits and losses within there searched time frame of 1950-1980.

*Key words:* Bajada de la Virgen; Danza de Enanos; Comisiones petitorias; emigrants from La Palma in Cuba.

---

\* Real Sociedad Cosmológica (Santa Cruz de La Palma). Catedrático de Historia de Enseñanza Secundaria y miembro de la Danza de Enanos entre 1985 y 1995. Correo electrónico: fdaranas@hotmail.com.

## FINANCIACIÓN DE LOS FESTEJOS

En años de Bajada de la Virgen uno de los mecanismos arbitrados desde antiguo por el Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma para obtener recursos económicos con los que sufragar los gastos de la misma consistía en la creación, con suficiente antelación, de cuatro comisiones petitorias repartidas por otros tantos sectores del municipio, delimitados previamente, y a cuyo frente se encontraba un responsable de especial relevancia social en la ciudad. Este modelo se articulaba de manera complementaria a las actividades realizadas por otras sociedades privadas, recreativas o culturales y por la propia corporación para incrementar las aportaciones.

Esta labor de recaudación de fondos abarcaba, además, un amplio radio de acción, incluso extra insular, a saber: los aportados por los municipios de la isla; por las empresas que aprovisionaban la ciudad y que tenían su sede central en Santa Cruz de Tenerife o en Las Palmas de Gran Canaria; por los vapores que frecuentaban el puerto; por los pasajeros que retornaban o partían a bordo de los barcos, mediante suscripciones o colectas realizadas a través del capitán; por las compañías de vapores con agentes en Canarias cuyos buques hicieran escala en La Palma; por las casas comerciales, peninsulares o extranjeras, cuyos agentes visitaban la isla o mantenían relación comercial con ella; entre otros, cabe destacar: Elders & Fyffes, Ltda., con sede social en el céntrico Covent Garden, de Londres, que actuó por medio de su representante en esta isla; la Compañía Trasatlántica de Navegación, con expresa autorización del marqués de Comillas, que en 1900 aportó quinientas pesetas para los festejos de ese año (una cantidad considerable si tenemos en cuenta que los gastos de la misma supusieron 3.559,52 pesetas); Hijos de Francisco Coloma<sup>1</sup>, fábrica de calzado de Almansa (Albacete); José J. Amat, fábrica de calzado de Elda (Alicante); Señores Hitzel y Vogel, de Franckfurt, con sede en Gran Canaria; en 1910, la compañía de seguros D. P. Seguros, de París. En 1920 se recibieron donativos de la ciudad de Elche a través de la empresa Viuda de Vicente Castaño y, asimismo, de la compañía de vapores Hijos de José Tayá de Barcelona e, incluso y como ya era habitual, de los emigrantes palmeros residentes en la isla de Cuba<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> La empresa de fabricación de calzado Hijos de Francisco Coloma, con sede en Almansa, Albacete, creada a mediados del siglo XIX, gozaba de reconocido prestigio en el sector a nivel nacional e internacional, convirtiéndose en la segunda productora de calzado en España. Por medio de *viajantes* vendía sus productos en la isla, donde se les conocía. Su propietario e hijos eran significados masones de la logia Paz y Amor, número 8, del Grande Oriente Español, como lo era el alcalde de Santa Cruz de La Palma Eugenio Abreu García.

<sup>2</sup> DARANAS VENTURA, Facundo. «Santa Cruz de La Palma ante la visita de Alfonso XIII: aspectos sociales, económicos y urbanos». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). *Alfonso XIII en La Palma: centenario de la concesión del título de «Real» a la sociedad Nuevo Club*. Santa Cruz de La Palma: Real Nuevo Club Náutico de Santa Cruz de La Palma, 2006, pp. 55-96.

Lo anterior muestra el amplio marco geográfico que abarcaba la Bajada de la Virgen de las Nieves, que rebasaba las fronteras nacionales extendiéndose a babor y estribor del archipiélago canario hasta Cuba, Argentina o Venezuela por un lado, o hasta la península e incluso a algunos países de Europa por otro.

Algunos números de las fiestas lustrales se financiaban con el producto de esta recaudación popular, con lo que el ayuntamiento no se veía obligado a descargar desembolsos considerables para hacer frente a estos gastos. De hecho, cuando lo hacía, su aportación solía ser de muy escasa cuantía. Sirva como ejemplo de cuanto decimos los siguientes datos: para el número de la Danza de Enanos en 1900 se invirtieron 304,13 pesetas procedentes de lo recaudado por las petitorias, aportando el ayuntamiento de sus fondos propios solo 36,9 pesetas; en 1910 los gastos ocasionados por este mismo espectáculo ascendieron a 1081,31 pesetas costeadas con cargo a lo recaudado por las comisiones petitorias, mientras que el ayuntamiento aportó en esta ocasión solamente 8,50 pesetas.

El Cabildo Insular de La Palma realizó su primera aportación a la Bajada de la Virgen en 1930 con una cantidad de cinco mil pesetas, lo que supuso un porcentaje del 16,48 % del total de ingresos de dicha edición. Con anterioridad, en 1910, la Diputación Provincial de Santa Cruz de Tenerife ya había hecho un donativo para la Bajada de la Virgen por importe de 492,40 pesetas.

#### COMISIONES PETITORIAS

La primera de estas cuatro comisiones antedichas abarcaba una extensión comprendida entre el barranco de Dolores (actual avenida El Puente) y el de Zamora (actual calle Blas Simón) y a su frente se encontraba el alcalde; la segunda comisión, cuya cabeza visible era el arcipreste, se extendía desde la calle de Los Molinos (actual Baltasar Martín) en toda su extensión con las demás hacia el norte; la tercera comisión petitoria abarcaba desde el barranco de Zamora hacia el sur y la coordinaba el gobernador militar de la isla; y, por último, la cuarta comisión tenía sus límites entre el barranco de Dolores y la calle de Los Molinos y estaba presidida por el ayudante de Marina.

En el primer tercio del siglo XX los porcentajes —expresados en pesetas en la siguiente tabla— dan idea de lo que supusieron las aportaciones de las comisiones petitorias en el conjunto de los ingresos de los festejos:

CONTRIBUCIONES DE LAS COMISIONES PETITORIAS DE LA BAJADA DE LA VIRGEN (1900-1935)								
<i>Años:</i>	1900	1905	1910	1915	1920	1925	1930	1935
<i>Porcentajes:</i>	39,57	66,92	34,49	34,42	27,53	[...]	20,58	23,99

Elaboración propia. Fuente: AMSCP.

Era, pues, el pueblo, con su amplia representación (la comisión de festejos de la Bajada de 1910 la componían ciento veinticuatro personas) y con su voluntaria y generosa aportación económica, quien contribuía en gran medida a la organización y financiación de los actos de la Bajada de la Virgen.

Años más tarde, estas comisiones petitorias dejaron de existir y en su lugar surgieron los donativos y aportaciones ofrecidos con carácter voluntario tanto por particulares como por empresas locales que la alcaldía hacía públicos en la prensa local con especificación de nombres y apellidos de los donantes, tal vez para servir de estímulo general. Así, en julio de 1965, ya terminadas las fiestas, *Diario de avisos* publicitaba una relación de donantes en la que se alcanzaba, en suma y sigue, la cifra de 297.242,20 pesetas<sup>3</sup>.

Debemos recordar que este espíritu colaborativo se encontraba muy extendido y arraigado entre la ciudadanía y de ello existen otros ejemplos muy significativos en esta ciudad. Con todo ello los dirigentes municipales perseguían alcanzar una base muy amplia de representación y participación ciudadana como garantía de éxito de la que era la *fiesta* por antonomasia de Santa Cruz de La Palma y de la isla.

#### LA «BAJADA DE LA EMIGRACIÓN»: CUBA

Otra fuente considerable de financiación procedía de los emigrantes palmeros residentes en distintas provincias de Cuba, adonde habían acudido para trabajar casi con exclusividad en el cultivo del tabaco y de la caña de azúcar como medio de mejorar su situación económica. Nunca olvidaron ni su tierra ni a su patrona, cuya imagen en formato postal los acompañaba permanentemente. El alcalde de Santa Cruz de La Palma se dirigía a ellos por medio de algún conocido en la isla caribeña, que actuaba de enlace, para solicitar su aportación económica para los festejos. En muy pocas ocasiones dejaron de hacerlo. Una, en plena Primera Guerra Mundial, y otra, en 1930, en que la

<sup>3</sup> ALCALDE-PRESIDENTE. «Comisión de Fiestas de la Bajada de la Virgen de 1965». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 15 de julio de 1965), s. p.

recaudación disminuyó de manera considerable como consecuencia de los efectos de la crisis de 1929. También desde el municipio de Güira de Melena, en la provincia de La Habana, el encargado de hacer la recolecta, Felipe Jaubert, regente de un establecimiento de víveres, manifestaba al alcalde de Santa Cruz de La Palma que no podían enviarse remesas para la Bajada en 1905 porque «acordamos entre algunos isleños regalar la imagen de Ntra. Sra. de la Candelaria, altar y demás a esta parroquia como patrona de los canarios; lo que nos ha costado 590 pesos, cuya cantidad estamos con mucha dificultad recogiendo, pues la época es mala»<sup>4</sup>.

Sus remesas de dinero supusieron un importante porcentaje de ingresos para afrontar los gastos de las sucesivas bajadas, según queda expresado en la tabla siguiente:

APORTACIONES DE LOS EMIGRANTES EN CUBA A LA BAJADA DE LA VIRGEN (1900-1930)							
Años:	1900	1905	1910	1915	1920	1925	1930
				Venezuela	Cuba y Venezuela		
Porcentajes:	11,55	17,91	16,91	12,80	22,21	[...]	15,81

Elaboración propia. Fuente: AMSCP.

Dos años después de la independencia de Cuba, los envíos de los emigrantes para los festejos supusieron el 11,55% de los ingresos. Sin embargo, fue en 1920 cuando se recibió una de las aportaciones más significativas de estos años. Correspondió a la enviada por la Asociación Canaria de La Habana, a través de su Sección de Propaganda, Inmigración y Protección al Trabajo, realizada por «paisanos, palmeros, establecidos en esta capital e interior de la república». Diecinueve palmeros, residentes dieciséis de ellos en La Habana, dos en Zaza del Medio y uno en Cabaiguán, remitieron ciento ochenta y dos pesos equivalentes a novecientas diez pesetas, a lo que se añadió alguna cantidad más que supuso un importe total de 968,98 pesetas.

Diez años más tarde, en enero de 1930, se creó en la ciudad de La Habana el «Comité Lustral de Nuestra Señora de las Nieves 1930» con la finalidad de recaudar fondos para la misma y poder retornar a la isla para la cita lustral. Se trataba de una asociación auspiciada por emigrados palmeros con sede central en la ciudad de La Habana, cuyo presidente era Manuel Rodríguez Rodríguez, secretario, Miguel González Rodríguez, vicesecretario, Sal-

<sup>4</sup> ARCHIVO MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE LA PALMA (AMSCP): sign. 140-1-2.

vador Guerra Algarrada y entre los vocales se encontraban Ezequiel Cuevas Camacho y el doctor Tomás Capote Pérez. Disponía también de delegaciones en diecinueve ciudades de Cuba; entre ellas, la de Zaza del Medio, a la que pertenecía Félix Duarte Pérez, «que ha laborado mucho en favor de las fiestas en dicha localidad» y que vino a los festejos de 1930 ostentando la representación oficial del Comité Central de Cuba; y la de Camajuaní, donde el comité local estaba integrado por setenta y cinco vocales palmeros y presidido por Mariano Carmona González. Los emigrantes palmeros en Cuba arribaron para la Bajada de la Virgen en el vapor *Spaarndam*, de la compañía Holland America Line, aún hoy operativa, inaugurando la serie de viajes que en los años sesenta continuarían haciendo desde Venezuela los trasatlánticos *Irpinia* y *Surriento*, ambos en el mes de junio de 1965.

Desde su sede central y por medio de su secretario, el «Comité Lustral de Nuestra Señora de las Nieves 1930» le hizo dos propuestas al alcalde de Santa Cruz de La Palma, Manuel Sánchez Rodríguez:

1. «Si la fiesta la pudieran hacer para junio o julio, sería mucho mejor para los que quieran ir desde aquí, que en los meses de abril o mayo, como es costumbre, pues para entonces están más desocupados de sus faenas agrícolas nuestros paisanos [...] que en casi su totalidad se dedican al cultivo del tabaco»<sup>5</sup>.
2. «Le pongo en su conocimiento que si Uds. repitiesen a mediados de julio algunos números del programa de las fiestas, tales como las Danzas, el Carro... con pretexto de la subida de la Virgen, posiblemente embarcarían para esa un gran contingente de paisanos, que están retenidos en Cuba a cuenta de las ventas de la cosecha del tabaco»<sup>6</sup>.

Se trata de dos propuestas que habrían de tener amplias repercusiones en un futuro no muy lejano: por una parte, el traslado de la Bajada de la Virgen del mes de abril a junio y, por otra, la idea de hacer una segunda representación de los números principales a mediados de julio (con ligeras modificaciones, esta última ha perdurado hasta el presente con la repetición de la puesta en escena de la Danza de Enanos).

<sup>5</sup> AMSCP: sign. 853-1-2. Carta enviada al alcalde de Santa Cruz de La Palma, Manuel Sánchez Rodríguez, por Mariano Rodríguez Cabrera el 28 de octubre de 1929. Paralelamente, tres meses más tarde, en enero de 1930, un grupo numeroso de alumnos universitarios y sus familiares se dirige al alcalde con una propuesta similar en que solicitan el mismo cambio de fecha en la Bajada de la Virgen.

<sup>6</sup> AMSCP: sign. 853-1-2. Carta enviada por el entonces secretario Miguel González Rodríguez al citado alcalde con fecha 15 de mayo de 1930.

## LA DANZA DE ENANOS

Desde los primeros momentos hasta la actualidad, la Danza de Enanos ha tenido una excelente acogida por parte del público. Es el número más emblemático de los festejos. Su imagen está asociada a la de María en los carteles oficiales de las diferentes ediciones lustrales, en la numismática, en la filatelia... y su música, la polca, se ha convertido en el himno de la Bajada y en anuncio de los lustrales festejos.

Las inversiones efectuadas en este número en la primera mitad del siglo XX siempre estuvieron situadas entre las tres primeras con respecto al resto y en dos ocasiones, 1910 y 1920, fue el acto en el que más invirtió la organización. Sin embargo, a partir de 1945, año en que irrumpe con fuerza el Festival del Siglo XVIII o *Minué* alcanzando la mayor inversión de ese año, el presupuesto para la Danza de Enanos comienza a disminuir. Véase el siguiente cuadro con los porcentajes correspondientes de inversión en los diferentes números del programa de actos en varios años del siglo XX:

COMPARATIVA DE INVERSIONES EN VARIO DE LOS ACTOS DE LA BAJADA DE LA VIRGEN								
Años	Enanos	Carro	Navío	Castillo	Loa	Acróbatas	Pandorga	Minué
1900	9,97	4,14	14,5	10,71	4,97			
1905	8,74	9,63	10,24	4,33	5,21			
1910	20,80	6,72	15,09	4,51	5,68	0,47	2,47	
1915	12,14	17,89	18,08		22,82			
1920	17,26	9,49	11,77	5,91	5,71	9,65		
1925	12,41	0,91	29,52	3,26	14,36	1,79	3,80	
1930	7,70	14,27	10,34	5,22	3,46	2,00		
1935	6,28	15,91	9,78	4,08	4,55			
1940	8,23	14,05	15,41	4,96	1,03			
1945	4,43	13,44	1,16	1,02	0,55	1,31	1,31	6,25

Elaboración propia. Fuente: AMSCP.

Aunque no existen datos económicos que lo atestigüen ni que lo desmientan, la opinión unánime e inequívoca de personas vinculadas estrechamente con la Bajada de la Virgen en la segunda mitad del siglo XX y de manera específica con la Danza de Enanos es que «los Enanos es el número que más beneficios genera y en el que menos se invierte [...], sus trajes se confeccionan con retales de otros números, como el Minué o El Carro...». Una opinión compartida, incluso, por Luis Cobiella Cuevas (1925-2013), compositor del Minué:

«la Danza de Enanos constituye, con gran diferencia sobre los demás números de la Bajada, el de más fácil realización y el más barato. Prácticamente se elabora con medios existentes en la isla. Máximo ingenio, máxima originalidad, máxima facilidad, máximo éxito, máxima fama, mínimo coste»<sup>7</sup>.

Con respecto a su vestimenta, a principios de siglo los Enanos usaban telas de zaraza para los gorros, rengue de color blanco y damasco de algodón para las túnicas; y en 1915 lucieron telas de ruche y crepé. Aún en 1940 se le prestaba destacado esmero y atención a la Danza de Enanos y prueba de ello es que las telas «de buena calidad» para el traje, con diseño del profesor de dibujo del Instituto Nacional de Enseñanza Media Antonio Gómez Pascual, se encargaron a unos importantes almacenes en Santa Cruz de Tenerife.

Mas a partir de 1945, año de incorporación del Minué a los festejos, la inversión en la Danza de Enanos disminuyó en favor del primero —más atractivo, elegante...—, que empleaba en su vestuario lujosas telas, razón por la que, además de lo novedoso del espectáculo, podría atraer de manera considerable a una juventud ávida de participar en él y a la que aportaba, asimismo, un cierto carácter social, diferente y distinguido.

Fue en la segunda mitad del siglo XX —con el deseo de economizar, aún más, en la Danza de Enanos— cuando se comenzó a solicitar calcetines de los que usaba el ejército del batallón de infantería en esta plaza. Una prenda que desde antiguo era adquirida por el ayuntamiento para tal fin; *v. gr.*, en la Bajada de 1900 el gobierno municipal compró doce pares de medias (tres pesetas, sesenta céntimos) y doce pares de guantes (doce pesetas); en la Bajada de 1930 el consistorio se hizo con guantes y calcetines por valor de sesenta y ocho pesetas; en 1935 solamente los calcetines costaron veintidós pesetas; y en la edición de 1940 se adquirieron camisillas y calcetines por importe de ciento cuarenta y siete pesetas, y tela para guantes por valor de once pesetas. Esta costumbre de solicitar parte del vestuario al ejército continuó hasta la Bajada de la Virgen de 1990 (*Navegantes*) inclusive, en que el alcalde pidió al teniente coronel y comandante militar de la isla «35 pares de calcetines blancos de los que usan las fuerzas a su orden».

La vestimenta o atuendo del Enano se había vuelto de mucha menor calidad y era elaborada con materiales muy económicos: «en 1960, primer año que salí en los Enanos —afirma Ernesto Méndez Bravo—, la tela de la casaca del Enano era de muy poca calidad, listada, de colores, de la que se usaba para hacer los colchones. Los botones de la misma en su parte trasera eran

<sup>7</sup> BÉTHENCOURT PÉREZ, Fátima. *La Danza de los Enanos*. Santa Cruz de La Palma: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 2005.



de cartón pintados con purpurina... En la túnica de taumaturgos, de ese mismo año, estaban pegadas unas estrellas y medias lunas hechas con la platina que venía en las cajetillas de cigarros para protegerlos de la humedad, que se iban reuniendo con suficiente antelación. Mi madre compró una tela nueva, de mayor calidad que la entregada por el ayuntamiento e hizo con ella una casaca, y el chaleco, nuevo también, lo confeccionó con bordados»<sup>8</sup>. En parecidos términos se expresa Juan Luis Curbelo Pérez, responsable del taller de la Bajada de la Virgen durante cinco lustros: «las telas para la primera parte de la Danza de Enanos eran de buena calidad. Para la vestimenta del Enano se aprovechaban telas del Minué porque eran vistosas y elegantes, así como también algunos galones»<sup>9</sup>.

No es de extrañar, por tanto, que aquellos danzantes, cuyos medios económicos así se lo permitiesen, siguieran este ejemplo y se costearan sus propios trajes con telas de colores más atractivos y vistosos, con lentejuelas incluso, que centelleaban en la noche a la luz de los focos. En nuestros días, la situación ha cambiado y la Danza de Enanos ejerce de poderoso atractivo para la juventud en detrimento del Festival del Siglo XVIII. Por otra parte, la inversión económica en la danza, en general, ha experimentado un considerable incremento, digno de mención.

La Danza de Enanos fue, pues, desde un principio, el número que más beneficios proporcionó a las arcas municipales. Sirva de ejemplo el hecho de que en las bajadas de 1910 y 1915 aportó unos ingresos superiores a otros números, y que en la edición de 1935 la recaudación por la Danza de Enanos en la plaza de Santo Domingo ascendiera a 1.083,55 pesetas, mientras que por la de la Danza de Niños en la misma plaza se recaudasen 571,50 pesetas, y por la función del Carro Alegórico y Triunfal en el Circo de Marte se obtuvieran 748,10. Era evidente que la Danza de Enanos había calado en el gusto y en el sentimiento de los palmeros, y aún más si cabe, a partir de 1925 con su nueva polca *Los Enanos 1925*<sup>10</sup>. Existía, pues, demanda de Danza de Enanos.

<sup>8</sup> Información oral facilitada por Ernesto Méndez Bravo (7 de mayo de 2020), componente de la Danza de Enanos en las ediciones de 1960 y 1970-1980.

<sup>9</sup> Información oral facilitada por Juan Luis Curbelo Pérez (20 de mayo de 2020).

<sup>10</sup> El nombre de esta pieza escrito en la partitura por su creador, Domingo Santos Rodríguez, es *Polka Los Enanos. 1925*. En fechas recientes y propiciado por el investigador musical Juan P. García Martín (1945-2013), se le ha comenzado a denominar *polca La Recova*, que nada tiene que ver con su nombre original. Quizá se deba a que las primeras veces que se ensayó fue en los altos del edificio del Mercado Municipal de Abastos de Santa Cruz de La Palmas, conocido popularmente como *La Recova*, bajo la dirección de Ezequiel Camacho, y de manera popular y muy poco significativa se dio a conocer en reducidos círculos con esa denominación. En cualquier caso, la partitura de esta polca figura inscrita en el Registro de la Sociedad General de Autores bajo ambas denominaciones. Información oral facilitada por Domingo Santos García, hijo del autor.

## LA SEGUNDA REPRESENTACIÓN Y LA DANZA ANTE LA VIRGEN

El número ejecuta dos representaciones. La primera, el jueves de la semana grande, inmediatamente anterior al domingo en el que la Virgen de las Nieves hace su entrada en la ciudad. Y la segunda, una semana más tarde. En cada una de ellas se articulan varias funciones, cuyo número ha ido *in crescendo* con el transcurso del tiempo.

Por otra parte, los Enanos bailan para la Virgen, aunque, paradójicamente, nunca hubiesen bailado ante su imagen. Esto se hará realidad a lo largo de tres bajadas en el último cuarto del siglo XX, a través de la llamada *segunda representación* de la Danza de Enanos.

El origen de esta segunda representación de la Danza de Enanos se remonta a la Bajada de 1970, en un momento en el que los Enanos ya habían dejado de hacer la función filantrópica ante los pacientes del sanatorio antituberculoso de Mirca y, que en sustitución, sólo escenificaba ante los enfermos y ancianos del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores. Ambas se materiali-



Niños y padres al amanecer en la Cruz del Tercero para contemplar la Danza de Enanos, 1960

zaron en la mañana ya del viernes, después de haber terminado la última función del jueves en la Cruz del Tercero. *Diario de avisos* recogía así la noticia de una segunda representación en la plaza de Santo Domingo: «con el fin de mantener una tradicional costumbre y a petición de gran cantidad de personas “Los Enanos” han realizado tres nuevas representaciones en esta ciudad en el día de ayer que, como siempre, fueron un dechado de perfección y causaron la admiración de los espectadores. Por la tarde efectuaron la primera en el Hospital de Dolores y, a continuación realizaron las dos siguientes en la plaza de Santo Domingo, que presentaba un brillante aspecto por la gran afluencia de personas»<sup>11</sup>.

En 1970 comienza, pues, la costumbre de programar una segunda representación de la Danza de Enanos después de los festejos de la denominada *semana grande*. Esto lo corrobora también Ernesto Méndez Bravo, antiguo componente del número: «cuando comencé a bailar los Enanos, en 1960, no había segunda representación unas semanas más tarde. En 1965 me encontraba haciendo el servicio militar fuera de la isla, pero no tengo constancia de que esta segunda representación se celebrase. En 1970 sí la hubo y yo participé en ella».

Los antecedentes que motivaron esta segunda representación debemos buscarlos, en primer lugar, en la idea aportada por los emigrantes palmeros en La Habana en 1930, que solicitan la repetición de algunos actos del programa, como las danzas, a realizar unas semanas más tarde. En segundo lugar, se tuvo en cuenta la conveniencia de ejecutar una «función para los niños» del número más atractivo para ellos, pues al celebrarse las representaciones de la danza en horas nocturnas, los más pequeños, llevados por sus padres, los veían bailar por primera y única vez ante la Cruz del Tercero, a los claros del día. Y, en tercer lugar, pesaba también un afán recaudatorio. En un principio, la segunda representación se realizaba, en el mismo escenario, quince días después de haber bajado la Virgen. Y sólo en dos funciones. Hoy se ejecuta en la siguiente semana a la llegada de la Virgen a Santa Cruz de La Palma. Los precios de las entradas son también más económicos en esta segunda representación<sup>12</sup>. En la siguiente tabla se muestran con detalle los precios de las dos representaciones expresados en pesetas.

<sup>11</sup> [REDACCIÓN]. «Los Enanos». *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma, 6 de julio de 1970), p. 8.

<sup>12</sup> Véanse comparativamente en la tabla los diferentes precios de las entradas de la Danza de Enanos en tres bajadas para la primera y segunda representación, según los informes presentados al ayuntamiento por los concejales-coordinadores Pedro M. Rodríguez Castaños (1980) y Juan de la Barreda Pérez (1985 y 1990). Existen copias en el Archivo de Facundo Daranas Ventura (AFDV).

PRECIOS EN PESETAS DE LAS ENTRADAS PARA LAS DOS REPRESENTACIONES DE LA DANZA DE ENANOS						
	1980		1985		1990	
<i>Representaciones:</i>	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>
<i>Sillas:</i>	700	500	1.500	800	1.500	1.000
<i>Tribuna:</i>	500	400	1.200	800	1.500	1.000
<i>Gradas:</i>	400	200	800	300	1.000	500

Elaboración propia. Fuente: AMSCP.

En esta segunda escenificación, el Enano actúa con menor tensión, con superior confianza en sí mismo y con ligera experiencia adquirida. Baila también para una amplia representación familiar y ante un numeroso público infantil, lo que le lleva a ejecutar las evoluciones con una mayor soltura, alegría, gracia y entusiasmo en comparación con la primera representación y mucho más aún con la función retransmitida por televisión; tal vez por ello en determinado momento se recomendó prescindir de la escenificación televisada «porque nos quitan la tranquilidad y nuestra propia personalidad». En definitiva, el Enano baila con mayor libertad. Así lo expresaba el concejal encargado de la Danza de Enanos en 1985, Juan de la Barreda Pérez, en su memoria final: «estas tres representaciones fueron un éxito total y más a su aire cada Enano. En ellas, ya prácticamente desde que se desdoblaban, cada uno realizaba su propia exhibición y la gente aplaudía y aplaudía y esto contagiaba a los Enanos, que bailaban polca tras polca. Yo diría que fueron las polcas más aplaudidas en toda la historia de los Enanos».

A lo largo de los años, en estas segundas representaciones han surgido importantes innovaciones que han afectado al número. Como deferencia hacia el Ejército de Tierra por haber contribuido a la Danza de Enanos con la donación de los pares de calcetines necesarios, la organización solía invitar al personal militar a esta segunda representación. Así, en 1980 (*Musulmanes*, con diseño de Alberto José Fernández García), después de haber ofrecido cuatro funciones en la plaza de Santo Domingo (en la semana grande solo se hicieron tres funciones) y pese a la reticencia de algunos danzantes por mor de guardar la tradición, los Enanos acudieron al cuartel de Infantería (en el término municipal de Breña Baja). Allí la transformación del Enano se materializó en el patio de armas, en el interior de una tienda de campaña militar. Más tarde, en la Bajada de la Virgen de 1990, al igual que en la anterior, el ayuntamiento invitó al Ejército y también a la Policía Nacional, a la Policía Local, a la Guardia Civil, al cuerpo de Bomberos, voluntarios, a los pensionistas, a las Hermanas de la Cruz y a los Hermanos del Centro de Deficien-

tes El Socorro, a una función gratuita y exclusiva para ellos. El único requisito era que asistieran uniformados, lo que dio pie a que se conociese como la *función para los soldados*.

La puesta en escena de la Danza de Enanos ante la imagen de la Virgen supondrá también una innovación enmarcada en esta segunda representación, pues, como ya apuntamos, los Enanos nunca habían bailado ante su imagen. En la Bajada de 1980, siendo concejal coordinador Pedro M. Rodríguez Castaños, después de las funciones de la segunda representación y previamente a acudir al cuartel de Infantería, los Enanos accedieron al interior del templo de El Salvador para, una vez allí y a puerta cerrada, hacerse una fotografía de grupo ante la Virgen. Esto sucedía el 24 de julio de 1980.

En esta Bajada de 1980 se eligieron dos suplentes por primera vez en la historia de la Danza de Enanos, una acertada decisión que permitió al Enano suplente Julio Pérez Piñero sustituir a un Enano titular que sufrió una desafortunada caída en la primera función de la semana grande; además, el mismo suplente sustituyó al titular Félix García Brito, número 11 punto, unas semanas más tarde, en la segunda representación. En este mismo año, otro Enano suplente, Manuel Feliciano Marante, tomó el relevo en la función del hospital al veterano danzante Gustavo Gómez Salazar. No obstante, debemos aclarar que el ser suplente no implicaba llevar la vestimenta del Enano; solo se le vestía en caso de extrema necesidad por alguna desafortunada circunstancia surgida en el último momento. El vestirse todos, suplentes y titulares, no se lograría hasta diez años más tarde, en la Bajada de la Virgen de 1990.

En 1985 (*Peregrinos*, con diseño de Juan Luis Curbelo Pérez), siendo concejal encargado Juan de la Barreda Pérez, antiguo componente de la Danza de Enanos, también después de la cuarta función en la plaza y en el marco de esta segunda representación, «por expreso deseo de los componentes de los Enanos», se acudió a la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores, donde pernoctaba la imagen de la Virgen de las Nieves, para bailar ante ella. En este caso, la transformación no se materializó en la caseta, como es habitual, sino en el interior de la iglesia, una vez desalojadas las personas ajenas al número. La imagen de la Virgen se colocó en la puerta del templo que está situada más al norte y ante ella bailaron los Enanos. Era la primera vez en su dilatada historia que los Enanos danzaban ante la Virgen. Sucedió el 24 de julio de 1985 sobre la una de la madrugada<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Los componentes de la Danza de Enanos en 1985 fueron los siguientes: hilera derecha y del 1 al 12: Juan P. García Martín, Francisco Padilla Pérez, Ramón Arrocha Hernández, Antonio Pérez Frías, Ramón Vargas Arrocha, Manuel Feliciano Marante, Jesús Morera Guanche, Francisco J. Castro Feliciano, Antonio de las Casas Rodríguez, Facundo Daranas

En esta actuación ante la Virgen, así como en todas las realizadas en este día, participaron los Enanos suplentes Pedro Méndez Herrera, sustituto de Antonio Méndez Pérez; Gumersindo Domínguez Lorenzo en sustitución de Antonio Pérez Frías, «ambas sustituciones de carácter voluntario y por compañerismo»; y Luis Fernández Brito como sustituto de Miguel Perdigón Cabrera por encontrarse enfermo. Manuel Vicente Pérez y Pérez fue el único suplente que no participó en la danza. Lo haría como titular en la siguiente Bajada.

También en este año de Bajada fue cuando por primera vez se sustituyó la habitual estructura de madera de la caseta de los Enanos por una confeccionada en carpintería de aluminio, más ligera. Una sugerencia que ya aparecía recogida en la memoria elaborada por el concejal Pedro M. Rodríguez Castaños en la Bajada anterior en virtud de las enormes dificultades que se presentaron en aquella ocasión. En dicho informe se recomendaba para 1985 «una caseta de aluminio, de fácil ensamblaje, altura normal. Su altura no debe exceder de 3 m. y su peso de unos 200 kgrs.»<sup>14</sup>.

En 1985, y también por primera vez, se utilizan dos casetas para la transformación: una a comienzos de la calle Real, nueva, realizada en estructura de carpintería de aluminio, con ruedas, y un peso de setenta y cinco kilogramos que «hacía fácil y ligero su transporte», cuyo importe fue de 219.794 pesetas, y otra que permaneció fija en la plaza de Santo Domingo, que era la misma de 1980, reutilizada, una vez «reformados los frentes y los laterales de la vieja y se le hizo un techo nuevo también de aluminio»<sup>15</sup>.

Los gastos invertidos en la Danza de Enanos de 1985 en sus dos representaciones (la primera el 11 de julio y la segunda el 24) alcanzaron la cifra de 2.918.314 pesetas y los ingresos ascendieron a 6.314.800, resultando un beneficio líquido de 3.396.486 pesetas<sup>16</sup>. Si en la primera representación hubo tres funciones, en la segunda representación se hicieron cuatro en Santo Domingo, precedidas por la función en el Hospital de Nuestra Señora de los Dolores a las

---

Ventura, Andrés Pérez Ortega, Jaime Arrocha Martín; hilera izquierda y del 1 punto (\*) al 12 punto (\*): Antonio Méndez Pérez, Ernesto Méndez Álvarez, Agustín Perdigón González, Miguel Perdigón Cabrera, José Guerra Pérez, Víctor Díaz Molina, José Carlos Perdigón Cabrera, José Juan Vidal Hernández, Carlos J. Acosta Hernández, Leonel Ramos Concepción, Leocadio Pérez San Juan y Alonso Lugo Hernández. Fueron suplentes: Basilio Galván Molina (declinó), Gumersindo Domínguez Lorenzo, Luis Brito Fernández, Pedro Méndez Herrera y Manuel Vicente Pérez y Pérez. Los componentes de la Peña fueron: Miguel Rodríguez Pérez, Carlos Lorenzo Hernández, Tomás Cabrera Pedrianes, Manuel Pérez Concepción, Santiago Fernández Castillo, Domingo Santos García, Jorge Morera Guanche, Adolfo Morera Pérez y Clemente Pérez Batista.

<sup>14</sup> AFDV: RODRÍGUEZ CASTAÑOS, Pedro. *Memoria sobre la Danza de Enanos: 1980*.

<sup>15</sup> AFDV: BARREDA PÉREZ, Juan de la. *Memoria sobre la Danza de Enanos: 1985*.

<sup>16</sup> IBIDEM.

seis de la tarde. Y también, por primera vez, fue el año en el que los veinticuatro Enanos se vistieron, todos, en un mismo local: el Grupo Escolar Sector Sur, junto a la plaza de Santo Domingo. Comenzaron a vestirse a las catorce y treinta y la primera función comenzó a las veinte horas. La letra de *Peregrinos* la compuso Manuel Henríquez Pérez (1923-1993), como ya venía siendo habitual desde 1965, y la música fue original de Elías Santos Pinto (1927-1984). Luis Cobiella Cuevas introdujo un ligero cambio en la letra que resultó apropiado. Consistió en modificar los versos 6º, 7º y 8º referidos a la parte que canta el coro. La letra original era «y anunciamos a los puntos / de la Rosa de los Vientos / que María, la Rosa Blanca, / ya viene a nuestro encuentro». El resultado de este cambio quedó como sigue: «y anunciamos a los puntos / de la Rosa Cardinal / que María, Rosa Blanca, / viene ya, viene ya, viene ya».

Al año siguiente, el 22 de mayo de 1986, la Danza de Enanos, integrada por los mismos componentes de la Bajada de la Virgen anterior, se volvió a representar a los compases de *Peregrinos* de manera extraordinaria y única para los reyes de España con motivo de su visita oficial a la isla, pero esta vez en un escenario distinto: la plaza de España. En esta ocasión, el danzante suplente Luis Fernández Brito bailó el Enano número 10 debido a que su titular, Facundo Daranas Ventura, atendiendo una solicitud de la Delegación del Gobierno en la isla, debía acompañar a los reyes, una vez terminada la Danza de Enanos, en la visita que los monarcas cursaron al templo de El Salvador, para explicarles su historia y patrimonio.

El 28 de julio 1990 (*Navegantes*, con vestuario diseñado por Juan Luis Curbelo Pérez), por fin y también después de la habitual función en el Hospital de Nuestra Señora de los Dolores y de las cinco funciones de la segunda representación en Santo Domingo, los Enanos —que en este año estrenaban nuevas caretas fabricadas en fibra de vidrio por el antiguo componente de la Danza de Enanos Luis Alberto Martín Rodríguez, que sustituyeron a las anteriores de cartón, y cuyo importe ascendió a 451.000 pesetas— se dirigieron a una plaza de España abarrotada de público para realizar lo que venía siendo un secreto a voces, bailar ante su Virgen. Efectivamente, abiertas las puertas del templo, la sagrada imagen descendió las escalinatas y fue colocada entre estas y la torre —ante el *carnerito*— a los sonos del himno nacional. También era concejal Juan de la Barreda Pérez, párroco, Manuel R. Lorenzo Rodríguez, y el Enano comisionado para ultimar los detalles con este, Antonio de las Casas Rodríguez. La transformación del Enano se materializó en el interior de su caseta, situada ante la puerta del inmueble que alberga el Centro Asociado a la Universidad Nacional de Educación a Distancia «Valeriano Fernández Ferraz». Por segunda vez en la historia, la Danza de Enanos se realizaba ante la imagen de la Virgen. Esto sucedía a la una y treinta y cinco horas del día 29 de julio.



Componentes de la Danza de Enanos (*Musulmanes*) ante la Virgen de las Nieves en la parroquia de El Salvador a puerta cerrada; segunda jornada de representación, 1980. Archivo Familia Méndez Álvarez



Danza de Enanos ante los militares y demás fuerzas de seguridad en la segunda jornada de representación, 1985. Archivo Facundo Daranas Ventura





Figurantes de la Danza de Enanos (*Peregrinos*) en torno a la Virgen de las Nieves en la iglesia del Hospital de Dolores; segunda jornada de representación, 1985.  
Archivo Familia Méndez Álvarez



Danza de Enanos ante la Virgen de las Nieves (frente a la iglesia del Hospital de Dolores); segunda jornada de representación, 1985. Se trató de la primera ocasión en la que se representó la danza ante la imagen mariana. Archivo Familia Méndez Álvarez

La Danza de Enanos de 1990 produjo un beneficio de 2.457.756 pesetas en la primera representación y de 3.353.900 en la segunda<sup>17</sup>. Una semana antes, el jueves 12 de julio de la semana grande, después de las tres funciones en la plaza de Santo Domingo y previamente a las actuaciones en la calle Real, los Enanos bailaron en el nuevo recinto central de las fiestas situado en la explanada del muelle ante 3.119 personas frente a las 900, que era el aforo máximo, de la plaza de Santo Domingo, iniciando con ello el primer paso hacia lo que más adelante habría de ser el actual escenario de la danza. Atrás quedará (en la Bajada de la Virgen 1995) la vieja y recoleta plaza de Santo Domingo como escenario lustral.

De manera también extraordinaria, el 1 de mayo de 1993, dentro de los actos conmemorativos del quinto centenario de la fundación de Santa Cruz de La Palma, en que la Virgen de las Nieves bajó a la ciudad, se representó la Danza de Enanos en la plaza de Santo Domingo. En esta ocasión se pusieron en escena *Los Viejos*, de 1905, por ser esta la que marcó el inicio de la transformación actual; *Estudiantes*, de 1955, por el grato recuerdo que había dejado en el público; y *Vikingos*, de 1990, con la que se había actuado en dicha Bajada. En esta edición especial de la Danza de Enanos, también un Enano suplente, José Francisco Morales, sustituyó al Enano titular número 3 punto, Manuel Feliciano Marante, por encontrarse este en un proceso de rehabilitación postoperatorio. Se hicieron seis funciones. Los precios de las localidades se mantuvieron iguales a los de la segunda representación de la Bajada de la Virgen anterior. Y el beneficio resultó bastante superior al obtenido en aquella ocasión, ya que los gastos fueron mínimos al contar con la práctica totalidad de la infraestructura de 1990.

Sirva lo anterior como muestra de lo firmemente arraigada que se encuentra la Danza de Enanos en el sentimiento más profundo de los palmeros, como ejemplo también de que se la considera consustancial al hecho mismo de las fiestas lustrales y que el ciudadano de Santa Cruz de La Palma la exhibe, de manera extraordinaria, cuando la ocasión así lo requiere, como su mejor carta de presentación. El director artístico de la Danza de Enanos en estas tres ediciones fue el antiguo componente de la misma Manuel Sosvilla Massieu.

Por lo que respecta a la recaudación de estas segundas representaciones y su destino final, una parte de la misma iba a los Enanos (en 1985 un tercio de la recaudación), por lo que también se la conocía como *la función de los Enanos*. Encontramos antecedentes de ello en la Bajada de 1925, en que se pagaron 57,50 pesetas en jornales para los Enanos, así como refrescos en todas y cada una de las ediciones lustrales, así como también una comida del

---

<sup>17</sup> AFDV: BARREDA PÉREZ, Juan de la. *Memoria sobre la Danza de Enanos: 1990*.



Danza de Enanos ante la Virgen de las Nieves (en la plaza de España); segunda jornada de representación, 1990. Se trató de la primera ocasión en la que los Enanos bailaron ante la imagen mariana en la plaza de España. Archivo Facundo Daranas Ventura

grupo en 1920. La solían destinar también a alguna ofrenda a la patrona, como la que se hizo en 1980, consistente en la donación, materializada en 1981, de una placa de esmalte al fuego sobre lámina de plata realizado a mano con la imagen de la Virgen de las Nieves, obra de José María Barba Albiñana (Barcelona, 1923-2001) por un valor próximo a las cuatrocientas mil pesetas y destinada al Museo de Arte Sacro de Las Nieves. Contenía la siguiente dedicatoria: «A Nuestra Señora de Las Nieves, la Danza de Enanos rinde homenaje, en el III centenario de la primera Bajada lustral de la Virgen, en un emocionado recuerdo a Domingo Santos Rodríguez, autor de la polca de los Enanos. Agosto 1980». En ella figuran los nombres de los componentes de la Danza de Enanos de ese año<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Los componentes de la Danza de Enanos en 1980 fueron: Ernesto Méndez Bravo, Antonio Méndez Pérez, Juan P. García Martín, Francisco Padilla Pérez, Ramón Arrocha Hernández, Agustín Perdigón González, Antonio Pérez Frías, Jorge Perdigón Cabrera,

Asimismo, con ese producto de la segunda representación los Enanos costeaban con carácter anual a lo largo del quinquenio siguiente la novena ofrecida por los componentes fallecidos de la Danza de Enanos, así como la celebración de un almuerzo de confraternidad, una vez acabados los festejos lustrales, en el que se solía cantar la ya habitual letra alternativa paralela a la oficial de la Danza de Enanos de ese año<sup>19</sup>. También, en determinadas ocasiones, una parte de esta recaudación se destinó a obras tal vez más filantrópicas y caritativas como contribuir a costear los gastos de algunos componentes de la Danza de Enanos sobrevenidos con motivo de una complicada enfermedad e, incluso, financiar el traslado de sus restos mortales a la isla. Parecía lógico que, después de varios meses de convivencia en los ensayos e incluso de permanecer como componente durante varios años, los lazos de amistad forjada entre sus miembros se estrechasen de manera fraternal en torno a la figura del Enano y al sentimiento emanado de las notas de la polca.

Un sentimiento que llevó a algunos de sus miembros a perpetuar para la posteridad su entrañable recuerdo a este número. Así lo expresó Ismael Hernández Ventura, quien en su lápida sepulcral quiso que se representase la figura del Enano con el 3 punto, número con el que siempre bailó. Y, asimismo, Francisco Hernández Pérez (conocido como *D. Pancho el Ratón*), que bailó ininterrumpidamente la Danza de Enanos desde 1915 hasta 1965. A la misa de su funeral, celebrada en el templo de El Salvador, asistió la banda de música San Miguel con su director, Julio Hernández Gómez (1923-2016), para interpretar como sencillo homenaje en su despedida la polca de la Danza de Enanos que tantas veces había bailado, aunque en esta ocasión, la única en la historia, a un ritmo marcadamente lento, mucho más lento. Por el contrario, otros componentes de la danza han empleado la música y polca de los Enanos como canción de cuna para sus hijos. En definitiva, los Enanos son un sentimiento. Un sentimiento que se adquiere desde la más tierna infancia.

---

Ramón Vargas Pérez, José Guerra Pérez, Víctor Díaz Molina, Luis Martín Rodríguez, Carlos Morera Guanache, José Carlos Perdígón Cabrera, Gustavo Gómez Salazar, José Juan Vidal Hernández, Sergio Escobar Hernández, Carlos J. Acosta Hernández, Antonio de las Casas Rodríguez, Leocadio Pérez San Juan, Andrés Pérez Ortega, Félix García Brito, Acenk Galván Lugo, Fernando Leopold Prats, Manuel Feliciano Marante y Julio Pérez Piñero. Por su parte, la Peña estuvo constituida por: Jorge Morera Guanache, Felipe Santiago Fernández Castillo, Manuel Pérez Concepción, Carlos Lorenzo Hernández, Tomás Cabrera Pedrianes, Domingo Santos García, Adolfo Morera Pérez, Guillermo Pérez García y Francisco Samblás Hormiga.

<sup>19</sup> Desde antiguo era costumbre parodiar en tono humorístico la letra de la Danza de Enanos de manera ocurrente e ingeniosa y casi siempre con relación a algún personaje popular. Solía ponerse en circulación en la misma noche de la primera representación. Son particularmente conocidas las letras paralelas de las Bajadas de 1970, *Encendidos en amores...*, y de 1975, *Descubrimos una estrella...*

## LA DANZA DE ACRÓBATAS Y EL PASODOBLE *MANOLO*, APOLOGÍA DEL CANDOR

### THE DANCE OF ACROBATS AND «*MANOLO*» DOUBLE-STEP DANCE: APOLOGY OF CANDOUR

FRANCISCO MEDINA CONCEPCIÓN\*

#### RESUMEN

Se ofrecen algunas notas musicológicas sobre el pasodoble *Manolo*, de Emilio Cebrián Ruiz, objeto musical de la Danza de Acróbatas que se celebra en el marco de las fiestas lustrales de la Bajada de la Virgen de Santa Cruz de La Palma. La aportación se acompaña de una breve semblanza biográfica de Cebrián Ruiz, así como de referencias al concepto de ‘candor’ como contenido transcultural esencial en la citada danza.

*Palabras clave:* Danzas gimnásticas; Danza de Acróbatas; Emilio Cebrián Ruiz; Bajada de la Virgen de las Nieves; Santa Cruz de La Palma.

#### ABSTRACT

I will offer some musicological notes on Emilio Cebrián Ruiz’s «Manolo» double-step dance (pasodoble). This is the musical ground for the Dance of Acrobats, which is performed during the Lustral Feasts of the Descent of the Virgin of the Snows in Santa Cruz de La Palma. Likewise, this contribution includes a short biographical profile on Cebrián Ruiz, and some references to the concept of candour as essential transcultural content in the afore mentioned dance.

*Key words:* Gymnastic dances; The Dance of Acrobats; Emilio Cebrián Ruiz; Descent of the Virgin; Santa Cruz de La Palma.

«Per candorem et pulchritudinem rectae operationis in caritate possideas».  
Agustinus Hipponensis, *Sermo LXXVIII*.

#### 1. INTRODUCCIÓN

Es de general aceptación la derivación del pasodoble actual de las antiguas marchas de la infantería francesa, imaginadas para doblar el paso ordinario

---

\* Musicólogo y compositor. Correo electrónico: azucuahe@gmail.com.

hasta las ciento veinte huellas por minuto. Pero hasta aquí llegó la influencia de la música militar en este amplio género de la música española, puesto que muy tempranamente el pasodoble empezó a adoptar formas y órdenes de la tonadilla antigua y de determinadas danzas populares de los siglos XVIII en adelante. Muy pronto el pasodoble se convirtió en protagonista de distintas celebraciones del pueblo, tales como desfiles, pasacalles, cabalgatas, bailes populares y festejos taurinos; así como de conciertos, zarzuelas, danzas escénicas y recitales líricos. La presencia del pasodoble en tan distintos escenarios y situaciones lo llevó a convertirse en un género identitario dentro de la música nacionalista hispana del siglo XX.

Tan importante influencia llegó también a las tradicionales fiestas de Moros y Cristianos del levante peninsular y constituye el soporte musical de estos desfiles, al extremo de que, hoy en día, son la mayor fuente creativa para este antiguo género. Dentro de esta sub-especie de pasodobles para las fiestas de Moros y Cristianos figura el pasodoble *Manolo*, del compositor toledano Emilio Cebrián Ruiz (1900-1943). Cronológicamente es una de sus últimas obras editadas (ca. 1940) antes del desgraciado accidente que terminó en fecha temprana con su vida.

Formalmente tiene una organología típica para banda de música en su versión *banda de marcha* o *marching band*, con distribución compensada de las maderas (flautas, oboes y clarinetes), la familia de los saxofones, los metales (trompetas, fliscornos, trompas, trombones, bombardinos y tubas) y la percusión (bombo, platos y caja o redoblante). El pasodoble *Manolo* se inicia con una llamada a modo de introducción en la tonalidad de fa menor, con motivos que recuerdan la presentación de la marcha *Bajo la doble águila* (1893) del director austriaco de banda militar Joseph Franz Wagner (1856-1908). Una escala descendente de la tuba da entrada al tema A, que se desarrolla en la misma tonalidad, y continúa con el tema B, que se articula en la tonalidad de la bemol mayor. A su conclusión se presenta un brillante trío que evoluciona en la nueva tonalidad de fa mayor.

El sencillo esquema de *Manolo* hace posible un recurso ilimitado del ritornelo para cubrir todo el espacio temporal en el que se desarrolla la Danza de Acróbatas de la Bajada de la Virgen<sup>1</sup>. También la reiteración rítmica del

---

<sup>1</sup> Una bibliografía general sobre el número es como sigue: AGUADO JAUBERT, Rosa. «Las primeras acróbatas». *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Virgen*, n. 1 (2018), pp. 36-39; GUTIÉRREZ SÁNCHEZ, Josefina. «Tres “lustros” en la Danza de Acróbatas». *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Virgen*, n. 3 (2020), pp. 50-52; PÉREZ HERNÁNDEZ, José Eduardo. «La Danza de Acróbatas en las Fiestas Lustrales de La Palma». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 9 de julio de 2005), p. 22; IDEM. «Acróbatas sin fin: el circo, La Patriótica y la danza de gimnastas en Santa Cruz de La Palma durante el segundo

pasodoble confiere a la caja o redoblante el papel de dirección artística de los «gimnastas palmeros», puesto que un baquetazo *fortissimo* a contratiempo da aviso a los danzantes de la apertura o cierre de las figuras correspondientes. Esta coordinación y dependencia entre las figuras y la caja hacen posible que los ensayos preparatorios se realicen sin música armónica y con la única presencia del redoblante como objeto musical con dos importantes objetivos: establecer un ritmo base que guíe los pasos y la ejecución de los ejercicios y dar la señal de aviso para el desarrollo sincronizado de las figuras.

Fue este número una celebración *guadiana* en la cronología lustral, dependiendo sus presencias y letargos de voluntades y circunstancias extrañas a los



Danza de Acróbatas en la calle Real, 1930



Danza de Acróbatas en el hospital de Dolores, 1975

ochocientos». *Revista de estudios generales de la isla de La Palma* [III Congreso de Estudios Generales de La Palma, v. 1], n. 6, (2014), pp. 227-248; IDEM. «Gimnastas de La Patriótica, Acróbatas de la Bajada». *Diario de avisos / Especial La Palma: Fiestas Lustrales 2015: la Bajada de la Virgen de las Nieves* (Santa Cruz de Tenerife, 19 de julio de 2015), p. 4; IDEM. «En la cuerda floja: la Danza de Acróbatas en las citas lustrales del primer Novecientos». 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. 675-690; POGGIO CAPOTE, Manuel. «La Danza de Acróbatas». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 7 de junio de 2015), p. 58.

protagonistas de la danza. Situaciones a olvidar, indiscutiblemente, pero aprendiendo y no olvidando la historia, en espera de que no se repita.

En la elección del pasodoble *Manolo* como música incidental para la Danza de Acróbatas tiene que ver la decisión del director de la banda La Victoria, Pedro Daranas Roque (1899-1987); y su interés por la música del maestro Cebrián<sup>2</sup>. Don Pedro conocía muy bien los gustos populares y estéticos que rodeaban el acontecimiento lustral (precisamente bajo su dirección se estrenó en 1925 la polca *En la recova* de Domingo Santos Rodríguez [1902-1979] que actualmente forma parte esencial de la fiesta) y constató el encaje que este pasodoble conseguía con la danza y con el gusto de la época y decidió su estreno en 1945.



Pedro Daranas Alcaine, director de la Banda de Música La Victoria

<sup>2</sup> Algunos datos biográficos de Daranas Roque en: POGGIO CAPOTE, Manuel. «El Santo Entierro durante el siglo XX». En: Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa (eds.). «*Consummatum est*»: *L aniversario de la fundación de la Cofradía del Santo Sepulcro*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2007, pp. 145, 163, 166 y 168 (nota 27).



El acertado criterio del maestro Daranas fue corroborado por el enorme seguimiento popular que ha tenido la Danza de Acróbatas con el acompañamiento del pasodoble *Manolo* hasta la fecha de hoy. Pierre Shaeffer (1910-1995), en su *Tratado de los objetos musicales*, sostiene que la interacción de las imágenes con la música se produce no como aleatoria conveniencia de unas cosas con otras, sino como una misma actividad del espíritu que responde frente a ellas<sup>3</sup>. Yo añadiría que la percepción del objeto musical también cambia en ese todo orgánico que es la respuesta espiritual ante el espectáculo. A modo de ejemplo, el poema sinfónico de Richard Strauss (1864-1949) *Así habló Zaratustra*, de 1896, adquirió una dimensión interpretativa alejada de la tradicional del circuito sinfónico cuando se incorporó como banda sonora en la película de Stanley Kubrick (1928-1999) *2001: una odisea en el espacio* (1968).

En ese rol de nuevas funcionalidades, el objeto musical *Manolo* y la Danza de Acróbatas adquieren una serie de nuevas características que me atrevo a definir con el denominador común del concepto de ‘candor’, dados algunos rasgos de su contenido e interpretación transcultural.

## 2. «DEL CANDOR»

### —«De la sinceridad»

Está ausente de la Danza de Acróbatas cualquier fingimiento teatral, cualquier artificio, cualquier manipulación de lo que allí se ve. El ojo no se engaña al comprobar las figuras, las acrobacias, los paseos y los ejercicios de suelo que la danza va enhebrando con la música de Emilio Cebrián, bajo la anónima dirección de un redoblante previamente ensayado. Por encima de trampantojos ilusionistas, se presenta al respetable un emotivo grupo en movimiento desarrollando una danza sincera, ausente de cualquier manipulación.

Esta sinceridad premia al acróbata en su danza y premia al músico en su pasodoble con una respuesta popular y afectiva que se repite en cada función con similar intensidad. La satisfacción es la tónica general al finalizar la sesión. Acróbatas, músicos y público guardan un poco de esa sencilla felicidad que durará hasta la siguiente función.

### —«De la sencillez»

Ya hemos establecido que la música que acompaña a la Danza de Acróbatas, el pasodoble *Manolo*, es eminentemente sencilla. Una estructura diáfana

<sup>3</sup> SHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Versión española de Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza, D. L. 1988.

que, aun siendo concebida para otras celebraciones, por afortunada serendipia, es componente hoy incuestionable de este número. Los pasos de la propia danza también son elementos sencillos en su origen y deben su complejidad a todas las combinaciones gimnásticas y acrobáticas creadas por los directores de la danza. La sencillez de conceptos, sabiamente combinados, establece analogías que nos derivan hacia otras realidades no percibidas previamente.

Es la parte sensible la que hace que el fluido de comunicación sea incansante. Tan sencilla aportación recibe una respuesta inmediata cuando, a cada figura de escalera o de suelo, le saluda una salva de aplausos espontáneos y sinceros. Aquí no es preciso que un preparado maestre de sala nos vaya indicando cuál es el momento correcto de intervenir con el aplauso. Tampoco hay que contar los movimientos de la suite o del concierto porque ya sabemos, por elemental norma gregaria, a lo que nos está impulsando el espíritu en su gozosa y desnuda sencillez.

—«De la ingenuidad»

Un recurrente en la construcción de un espectáculo es el personaje del ingenuo entendido como ‘carente de malicia’. En general, este personaje, con vis cómica normalmente, suele ser objeto de chanzas y bromas, aunque en alguna ocasión ha desarrollado un papel protagonista (v. gr., en *La dama boba* [1613] de Lope de Vega). Personajes en la comedia carentes de malicia, bucólicos, rústicos, alejados del proceso canallesco del hombre civilizado (civilizado y cultivado en los malos hábitos, se entiende) son un tópico en situaciones de enredo en el teatro, pero también constituyen un arquetipo rusoniano de bonhomía por el que, desde un plano ético, el ingenuo accede a vivir con la bondad innata en el ser humano, y que, fundamentalmente, el proceso de socialización se encargará de pervertir.

Resulta conmovedor que en esta danza la ingenuidad no sea un atributo de un personaje sujeto al antagonismo, sino que lo es de toda la representación. En el olvido de la propia individualidad en función del resultado coral, la Danza de Acróbatas exhibe el concepto de ‘lo ingenuo’ como característica de excelencia y perfeccionamiento.

Este desapego de la individualidad —a mi entender— forma parte de un proceso de autorrealización y ocupa el vértice de la jerarquía de las necesidades humanas. Este proceso requiere creatividad y moralidad, valores que veo presentes en nuestra danza y que se presentan no de un modo electivo, sino como consecuencia de las acciones previas que concluyen en el número lustral. En este sentido, se podría decir que las tareas de ensayo y preparación

de la Danza de Acróbatas trascienden de la mera formación instrumental y entran en el campo de la educación en valores.

Quizás, la ingenuidad, esencial en el concepto de este objeto artístico, sea evidente para el espectador y por esa razón aporte su complicidad en el seguimiento de la fiesta. Es muy frecuente que los espectadores acompañen a la Danza de Acróbatas en su devenir nocturno por las calles y plazas de Santa Cruz de La Palma, en una ronda dichosa donde el sentir general es de gozo, inexplicablemente infantil. O sencillamente, forma parte de una memoria telúrica que responde a la invocación mágica y lustral de la Bajada de la Virgen. El arte efímero supone una característica del orden barroco presente desde la primera edición de la «bajada» y ésta, como otras estaciones de la fiesta, corresponde a una visión actualizada de ese paso fugaz del objeto artístico, que sucumbe como hecho material para que lo inmaterial permanezca en la memoria eterna del arte.

—«De la pureza del ánimo»

Desde un punto de vista más práctico que el rusioniano, las complejidades de los intereses de la sociedad determinan muchos de los procesos de la actividad humana. Las actuaciones lúdicas, artísticas y plásticas no se sustraen a estos condicionantes ya que, en sentido estricto, ninguna actividad humana lo hace. A fin de cuentas, la incertidumbre de las posibilidades se despeja siempre de forma trágica.

Las fiestas de la Bajada de la Virgen se han enfrentado en todo momento a una especie de dinámica dialéctica entre lo profesional y lo *amateur*. En ocasiones, la dialéctica ha sido agobiante porque ha determinado decisiones drásticas, aunque lo frecuente es el concierto de intereses y no el disenso. La Danza de Acróbatas ha desaparecido de la programación en varias ediciones por estas y otras causas, en decisiones que han propiciado frustración y desconfianza. La recuperación como número de la semana mayor de la fiesta conjura la posibilidad de su repentina sustitución y es motivo para mantener dentro de sus características esenciales este cuarto elemento del candor: *la pureza del ánimo*.

En una realidad interactiva es muy extraño pensar en una circunstancia tan aséptica que permita mantener la pureza demasiado tiempo. Interactuar es precisamente contaminar y contaminarse, mezclar, ser aleación. Este proceso, que defino como ‘mestizaje’, garantiza lo perdurable (ese cambiar todo para que nada cambie gatopardesco) porque es precisamente nuestra interacción con los elementos culturales lo que los convierte en inalterables mientras los estamos manipulando.

Cuando una nueva generación, un nuevo gusto, un cambio social nos apartan de la manipulación directa de esos objetos, lo común es que aflore la censura («destruyen la tradición», «se pierde el folclore» y otras lindezas de este estilo) sin caer en la cuenta de que los considerábamos tradicionales porque precisamente estaban en nuestra hipotética posesión cultural. Quiero decir con esto que no es tan fácil contaminar la pureza de los objetos artísticos efímeros, puesto que para alcanzar esa pureza necesitan cambiar con arreglo a su propia fugacidad. No se va perdiendo la pureza por el contacto con la realidad, con la vida. Se pierde cuando esa pureza es inasible y quimérica, cuando el esfuerzo humano por alcanzarla está fuera de las posibilidades de lograrlo.

La Danza de Acróbatas, volviendo a nuestro *motus*, contiene este elemento conciliador de la pureza del ánimo. Es la recreación, como tantas otras manifestaciones de nuestro patrimonio inmaterial, del espíritu generoso que concierta, organiza y produce las fiestas de la Bajada de la Virgen porque sí, sin más motivo, de manera gratuita. Porque realiza la convivencia de esos días desde la conciliación voluntaria de volver a hacer las cosas por el gusto de hacer las cosas, con generosidad y valentía, con altura de miras y valores, sin buscar el protagonismo individual y ridículo del pisaverde o la emulación del lechuguino.

Aquí diletantes y expertos se encuentran para avanzar y llevar a cuenta una danza que convoca a la fiesta desde el candor en sus cuatro elementos conceptuales: *sinceridad*, *sencillez*, *ingenuidad* y *pureza de ánimo*. Concluyo parafraseando la cita agustiniana con la que me permito encabezar esta aportación; la Danza de Acróbatas es un ejemplo más del candor que existe en nuestra fiesta lustral «por el brillo y la hermosura de las obras hechas en caridad».

## EL MINUÉ DE LUIS COBIELLA: *MINUÉ DE LA PALMA*

LUIS COBIELLA'S MINUET:  
«MINUET OF LA PALMA»

INMACULADA MARRERO BARROSO\*

### RESUMEN

Se ofrece una aproximación crítica al «Minué de La Palma» o «Minué de Luis Cobiella». El Minué es un emblemático número de la Bajada de la Virgen de las Nieves y puede considerarse como la aportación del siglo XX a la fiesta lustral. Hacemos referencia a un ballet que se ofrece la noche del miércoles de la semana grande. La música es original, específica y creada *ex profeso* para que los jóvenes que participen de él bailando, ofrezcan una coreografía en forma de baile de minué, convirtiéndose en acompañamiento visual a la música que suena cada lustro, conformando ambos, música y baile, el ballet conocido como *Minué de Luis Cobiella* o *Minué de La Palma*. Realizamos un análisis musical de la obra teniendo en cuenta el contexto en el que ocurre para contribuir a la esencial definición que nos hace falta para comprender taxativamente el alcance de esta creación.

*Palabras clave:* ballet; minué; singularidad; Luis Cobiella Cuevas (Santa Cruz de La Palma, 1925-2013).

### ABSTRACT

This paper offers a critical approach to the «Minuet of La Palma», also called «Minuet by Luis Cobiella». The «Minuet» is an emblematic part of the Descent of the Virgin of the Snows and can be regarded as a part of the present celebrations. We deal with a ballet celebrated on the evening of the Wednesday of the grand week. The music is original, specific and specially composed in order that the boys and girls dancing it, may offer a coreography in the minuet pattern. It is then the visual component of the music performed every five years, creating both elements, music and dance, the ballet known as «Minuet by Luis Cobiella» or «Minuet of La Palma». We will present a musical analysis of the piece considering its context in order to offer the essential definition we need to unquestionably understand this creation's significance.

*Key words:* Ballet; minuet; singularity; Luis Cobiella Cuevas (Santa Cruz de La Palma, 1925-2013).

---

\* Titulada Superior en Piano. Profesora del Conservatorio Superior de Música de Canarias, sede de Tenerife. Calle Pedro Suárez Hernández, n. 2. 38009 Santa Cruz de Tenerife. Correo electrónico: marrerobi@me.com.

## 1. INTRODUCCIÓN

Si tomásemos como hipótesis, que podríamos haber llegado a asumir sin cuestionarnos, una ideología, un dogma o una religión contruidos sobre unos hechos cuya veracidad nadie ha comprobado, podríamos sostener que resulta intrínsecamente relevante probar y comprobar que las ideas que nos planteamos, a partir de cualquier objeto que conocemos o creemos conocer, están sustentadas sobre hechos ciertos. Nuestras ideas han de poder ser cuestionadas y para ello nada mejor que analizar el objeto al que hacen referencia para sustentarlas (y entonces reafirmarlas o desecharlas). En este caso, es mi propósito aproximarnos musicalmente al *Minué de Luis Cobiella* para partir de una «idea veraz» cuando hablemos de él.

Lo que llamamos *Minué*<sup>1</sup> está escrito, es un texto musical que se puede describir, se puede analizar y, por consiguiente, se puede definir; de modo que sustentaremos los juicios de valor en el objeto descrito para llegar a su definición. Al mismo tiempo, hay varias corrientes entre los musicólogos: unos que basan sus estudios enfocando solo el contexto histórico-estético de la música (esta *rama* pudiera llamarse *formalista* o *pura*); si bien otros estudian el texto musical desde el punto de vista estrictamente musical, teniendo en cuenta tanto lo que nos brinda la partitura en sí misma, como el contexto histórico estético en el que se da (esta es una línea que responde a la *nueva musicología* o *postmusicología*).

Asimismo, de todos es sabido que los intérpretes contribuyen a comunicarnos un texto musical de un determinado modo y que son el canal de transmisión de la música: tenemos el objeto, que es la música creada por el compositor, el receptor, que es el oyente, y el transmisor, que es el intérprete (hoy en día, este último puede ser una persona, muchas o un archivo de un programa de ordenador). Distintos creadores llaman *re-creadores* a los intérpretes. Según Luis Cobiella, son también creadores; creo que esta consideración se debe a que son los que dotan al texto de vida dejando su propia impronta en lo que transmiten cuando lo *hacen*.

Por todo ello es mi motivación intencionada que, a partir de la descripción musical de la obra, del texto en sí mismo, realizando al tiempo un análisis interpretativo estrictamente musical imbricado en el contexto sociocultural en el que está inmerso, determinemos qué es el Minué. Con este propósito, además de la descripción y para contribuir a la comprensión del texto, nos apoyaremos auditivamente en la música que va a sonar. Nos valdremos para tal fin de unos códigos QR que figuran en el Apéndice de este trabajo; no obstante, se aconseja hacer uso de ellos en el momento en el que aparezcan referenciados en el texto.

---

<sup>1</sup> Con este término haremos referencia, a partir de ahora, a cualquiera de los cuatro *Minués*.

Comenzamos este somero estudio esperando a que contribuya a *definir* (entendiendo esta palabra en todas sus acepciones) este número de la Bajada de la Virgen, dibujando una idea lo más aproximada posible a la realidad de lo que es el «Minué de La Palma» o «Minué de Luis Cobiella»<sup>2</sup>. El *Minué* se nos presenta como un número de la Bajada lustral en el que un grupo de parejas de jóvenes bailan ataviados con ropas de los siglos XVII y XVIII, con una coreografía diferente en cada ocasión, que es desarrollado y contextualizado en una música creada con esa precisa función: *la música del Minué*. La coreografía proporciona un aspecto visual a la música que suena.

## 2. LOS *MINUÉS* DE LUIS COBIELLA

Luis Cobiella Cuevas (Santa Cruz de La Palma, 1925-2013) escribe cuatro *Minués* para las fiestas lustrales, desde que en 1944, cuando estudiaba en Madrid, recibiera el encargo, por parte de una comisión, de realizar el primero. El propio Cobiella explica que le encomendaron «algo distinto de lo que ha habido hasta ahora» y que en la conversación surgió la palabra *minué* como ejemplo de algo distinto: «algo parecido a un minué es más fácil que algo distinto a...»<sup>3</sup>). La nueva incorporación estaría destinada al miércoles de la semana grande de la Bajada de la Virgen. Y así lo hizo. Envío a La Palma el texto y la música escrita para piano y voces del ballet que tituló *Minué, romanza y coro*. Tenemos aquí el primer *Minué*.

Ya asumido el número, en 1955 y ya en La Palma, nace el segundo *Minué*, llamado esta vez *Festival del siglo XVIII*, que ya tiene una estructura sonora de orquesta amplia. El tercer *Minué* nos llega en 1980, treinta y cinco años después del primero, y goza de la estructura que reconoceremos como estructura del «Minué de La Palma». En 1990, aparece el cuarto y último, el *Minué de Santo Domingo*.

Estableciendo una comparación entre las tablas que recogen los dos primeros y los últimos determinaremos los cambios en el aspecto estructural sonoro producidos en el *Minué* palmero durante el siglo XX<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Según el *Diccionario* de la Real Academia Española, *definir* (verbo transitivo) posee las cuatro acepciones siguientes: primera: «Fijar con claridad, exactitud y precisión el significado de una palabra o la naturaleza de una persona o cosa»; segunda: «Decidir, determinar, resolver algo dudoso»; tercera: «Concluir una obra, trabajando con precisión todas sus partes»; y cuarta: «Adoptar con decisión una actitud». Etimológicamente se trata de una voz procedente del latín *defin-re* ‘delimitar’; de donde ‘delimitar el significado de una palabra’ deriva de *finis* ‘límite, fin’.

<sup>3</sup> SANZ DELGADO, David, POGGIO CAPOTE, Manuel. *Notas de una vida: estampas y recuerdos de Luis Cobiella*. [Breña Alta (La Palma)]: Cartas Diferentes, 2014, pp. 79-81.

<sup>4</sup> Se considera al *Minué* como la aportación del siglo XX al «programa tradicional» de las fiestas lustrales de la Bajada de la Virgen de las Nieves de La Palma.

ESTRENOS Y REPRESENTACIONES DE LOS MINUÉS		
Obra	Estreno	Representaciones
<i>Minué, romanza y coro</i>	1945 (reeditado en 2002)	1945, 1950 [2]
<i>Festival del siglo XVIII</i>	1955	1955, 1965, 1975 [3]
<i>Minué de los aires en Re</i>	1980	1980, 1985, 1995, 2000, 2005, 2010, 2015 [7]
<i>Minué de Santo Domingo</i>	1990	1990 [1]

\* En 1960 y en 1970 no se representó el Minué.

FUENTE: Bibliografía general de la Bajada de la Virgen. Elaboración propia.

CLAVES DE LOS DOS PRIMEROS MINUÉS		
DATOS GENERALES		
Obra	<i>Minué, romanza y coro</i>	<i>Festival del siglo XVIII</i>
Año de nacimiento	1945	1955
Años de representación	1945, 1950	1955, 1965, 1975
ESTRUCTURA SONORA		
Instrumentación de orquesta	1 flauta 2 clarinetes en Bb 1 saxofón en Bb 1 trompa en Fa 2 trompetas en C violines primeros y segundos contrabajo	2 flautas oboe 2 clarinetes si b clarinete bajo si b fagot 3 trompas en fa 2 trompetas 2 trombones 2 timbales plato caja violines primeros y segundos viola violoncelo contrabajo
Voces	coro a dos voces	cuarteto solista y coro a cuatro voces mixtas

FUENTE: COBIELLA CUEVAS, Luis. *Minués*. Elaboración propia.



CLAVES DE LOS DOS ÚLTIMOS MINUÉS		
DATOS GENERALES		
Obra	<i>Minué de los aires en Re</i>	<i>Minué de Santo Domingo</i>
Año de nacimiento	1980	1990
Años de representación	1980, 1985, 1995, 300, 2005, 2010, 2015	1990
ESTRUCTURA SONORA		
Instrumentación de orquesta	2 flautas oboe 2 clarinetes en si b clarinete bajo en si b fagot 3 trompas en fa 2 trompetas 2 trombones 2 tímboles plato caja violines primeros y segundos viola violoncelo contrabajo	2 flautas oboe 2 clarinetes en si b clarinete bajo en si b fagot 3 trompas en fa 2 trompetas 2 trombones 2 tímboles bombo plato caja triángulo violines primeros y segundos viola violoncelo contrabajo
Voces	coro de niños y coro mixto de adultos más solistas: tiple, contralto, tenor y barítono	coro de niños y coro mixto de adultos más solistas: tiple, contralto, tenor, bajo

FUENTE: COBIELLA CUEVAS, Luis. *Minués*. Elaboración propia.

En cuanto al texto, los dos primeros incluyeron con la música de inicio para acompañar a la salida de las parejas el poema de Rubén Darío en torno a la marquesa Eulalia, mientras que los dos últimos gozan de un texto propio de Luis Cobiella para la «Recitación del Caballero» y la «Dama en la penumbra» inicial del *Minué de los aires en Re* (véase el código QR3). Las letras internas simplemente sucedieron y responden al criterio de letras clásicas, con la inclusión de los niños con sus canciones de corro en los dos últimos.

### 3. ANÁLISIS MUSICAL DEL «MINUÉ»

Como elemento de partida, empezaremos con la definición del término *minué* para llevarnos a una aclaración que resulta indispensable para entender este número. Tomamos la definición de Meredith Ellis Litle<sup>5</sup>:

[P. Menuet; Ger. Menuett; It. Minuetto; Sp. Minuete, minué).

Un baile francés. En un compás triple moderado o lento, fue uno de los bailes sociales más populares en la sociedad aristocrática desde mediados del siglo XVII hasta finales del XVIII. Fue utilizado como un movimiento opcional en las suites barrocas, y con frecuencia apareció como uno de los movimientos de formas de movimientos múltiples de finales del siglo XVIII como la sonata, el cuarteto de cuerda y la sinfonía, donde generalmente se combinaba con un trío (ver también Scherzo).

1. El baile.
2. Minuetos de música instrumental barroca.
3. Minuetos clásicos y neoclásicos.

Se desconoce el origen del *minueto*, pero sabemos que se bailaba en la corte de Luis XIV hacia la segunda mitad del siglo XVII, y el nombre en sí, *menuet*, podría proceder de *menu* ('esbelto, pequeño'), en referencia a los pasos del baile que eran sumamente cortos. Era un baile muy digno y elegante, mesurado y relajado, sin afectaciones (las recreaciones actuales funcionan como alegorías, no fieles a esta fineza y pequeñez en los pasos de baile).

Teniendo en cuenta que la coreografía es la parte visual en consonancia con el texto musical y describiendo lo que sucede, decimos que el «Minué de La Palma» es un ballet<sup>6</sup> y no es otra cosa que un ballet. Se llama *minué* en alusión a un número de la suite; así pues, el *Minué* contiene al minué y «otras músicas».

En la explicación «Nota» que antecede a las partituras de sus *Minués* —ordenadas en dos tomos (I y II; III y IV)— Luis Cobiella escribe: «cuando se refiere a la Bajada de la Virgen, *minué* no significa vieja danza francesa de movimiento moderado en compás de 3/4, sino más bien música para dan-

<sup>5</sup> ELLIS LITLE, Meredith. «Minué». En: *Grove Music Online*. Edited by Deane Root. New Grove: [s. n.], 2001. Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com>. (Consultado el 20 de julio de 2020).

<sup>6</sup> HARRIS-WARRICK, Rebecca. «Ballet». En: *Grove Music Online*. *Op. cit.* Se trata de un estilo de danza teatral desarrollado en Francia durante el siglo XVII que alcanzó el estatus de «clásico» en el siglo XIX y que hoy mantiene sus raíces en el pasado mientras continúa evolucionando. El término también describe un espectáculo teatral, en cuyo uso tiene una historia que se remonta a la Edad Media (véanse las entradas «Danza» y «Ballet de cour» en *Grove Music Online*); como espectáculo, en el ballet cabe incluir el canto y el baile en varios momentos y lugares.

zar que sirve de base dinámica a una acción coreográfica»<sup>7</sup>. Como meritoria aclaración, queremos decir, entonces, que en 1944, cuando Luis Cobiella recibe el encargo de realizar un minué para la fiesta lustral, compone la letra y la música de un ballet donde es dominante el ritmo de un minué —para posibilitar la danza de los participantes en ese ambiente versallesco—. Los minués propiamente dichos solo duran unos minutos, son piezas más bien cortas e instrumentales, y no es nada habitual que contengan texto.

Por tanto, estamos ante un nombre genérico que incluye músicas de distintos y diversos tipos, incluso no respondiendo algunas de ellas al compás de 3/4 que es el ritmo en el que sucede un minué. Decimos, entonces, que Luis Cobiella piensa en un ballet en el que los jóvenes palmeros puedan danzar y, de ese modo, participar como activos en los números de la Bajada de la Virgen. La coreografía es diseñada para la ocasión, distinta para cada lustro, lo que se convierte en una aportación de los jóvenes de una ciudad que recibe a Nuestra Señora de las Nieves.

### 3.1. «*Minué, romanza y coro*» y «*Festival del siglo XVIII*»

Desde el primero, la estructura de las voces que los conforman va de coro a dos voces, luego a coro mixto, hasta llegar a coro a cuatro voces, cuarteto solista y coro de niños (véase la tabla «Claves de los dos primeros Minués»). El conjunto instrumental muestra una tendencia clara desde el segundo minué, que es la de aproximarse a una orquesta sinfónica; a partir de ese momento escribe el «Minué de La Palma» para orquesta sinfónica. En los primeros, las letras hablan esencialmente de la Virgen y La Palma pero aún no constituyen un elemento de importancia estructural en el espectáculo (véanse algunos fragmentos originales de los textos y escúchense ambos temas base de Minué en versión piano en los códigos QR1 y QR2 del Apéndice).

Desde el punto de vista musical, estas creaciones responden perfectamente a recursos compositivos de tipo «clásico» en el sentido más estricto: frases de ocho compases, melodías que están básicamente sustentadas sobre los llamados *grados tonales* (I, IV y V) así como dominantes secundarias para la primera vez y cadencias perfectas para la repetición: frases tipo a con repetición de a (a'), donde la primera finaliza con terminación suspensiva y la segunda conclusiva —tema de la segunda creación—; frases a y repetición de a en el tema del primer minué. El *minué base* funciona a 3/4.

<sup>7</sup> ARCHIVO DE LA FAMILIA COBIELLA DE SANTA CRUZ DE LA PALMA (AFC): COBIELLA CUEVAS, Luis. *Minués*. Notas explicativas y partituras registradas en la Sociedad General de Autores, 2 vs.

Ambas composiciones presentan sus temas b, desarrollados de doce y dieciséis compases respectivamente, que se repiten y en los que no se prescinde de una pequeña modulación (*Minué, romanza y coro*) ni de una progresión modulante —en este caso, en el *Festival del siglo XVIII*— comenzando en Cm (Do menor) antes de la vuelta a la frase a del principio para finalizar. Los temas son propios y de estilo clásico culto.

### 3.2. «Minué de los aires en Re»

Con el *Minué de los aires en Re* se produce el gran cambio: los números del ballet están basados en los aires de Lima<sup>8</sup>, una tonada popular de La Palma que también se da en Ingenio (Gran Canaria). Son cantos de porfía de campesinos que en general se empleaban originalmente para pasar el rato<sup>9</sup>. Siempre se repite la misma melodía. La melodía que nos suena a todos como copla o estrofa de los aires de Lima, con las variaciones intrínsecas que nos brinda la tradición oral —como no sería de otro modo—, podría ser la siguiente:



En la línea de arriba (el primer pentagrama) tenemos la primera parte de la frase a de los aires de Lima y, en el segundo, la primera frase del Minué base. Vemos y escuchamos perfectamente la construcción por medio de la variación: es de tipo melódico, estrechando la amplitud de la melodía; sin embargo, la armonía que las sustenta es exactamente la misma; en el primer caso tenemos el I y V grados alternándose con dos compases cada uno; en el segundo caso, dado que se acorta la dimensión melódica, tenemos el I y V alternándose igualmente, pero solo con un compás cada uno, lo que se percibe perfectamente tanto en el contorno melódico como en la armonía implícita en nuestra memoria.

<sup>8</sup> Se cantan coplas o quintillas, la mayoría de las veces improvisadas en forma de controversia entre hombre y mujer, en la que se alternan las respuestas con una función lúdica, cómica e, incluso, de emparejamiento de los jóvenes; medio en broma y medio en serio, las disputas de los jóvenes canarios encontraron acomodo literario-musical en los aires de Lima.

<sup>9</sup> MONROY CABALLERO, Andrés. «Literatura de tradición oral en Canarias: pervivencia actual». *Boletín de literatura oral*, n. extra 1 (2017), pp. 751-767.

Esta base melódico/armónica de los *aires* es intrínsecamente parte melódico/armónica «conductora» en el Minué como número propiamente dicho dentro del ballet Minué. El *Minué de los aires* dura de unos treinta y cinco a cuarenta y cinco minutos y los distintos cuadros del ballet se suceden sin solución de continuidad.

El propio autor nos brinda la estructura en sus «Notas explicativas a los intérpretes» que figuran en su partitura antecediendo al texto musical, además de una clasificación con los nombres de cada una de las partes. En la siguiente tabla añadimos las características principales de cada una, la duración, el número de compases que ocupa, el tipo de compás y el *tempo*:

MINUÉ DE LOS AIRES EN RE				
Partes	Características/definición	Duración	Compás	Tempo y carácter
<i>Puerta</i>	Es una llamada, una introducción	8 compases	3/4	Alegre, brillante (120 m. m.*)
<i>Entrada</i>	Música sobre la que se produce el Recitado del Caballero y la Dama	63 compases	3/4	Con gracia, sin prisa (112)
<i>Minué I</i>	Minué característico de este ballet (instrumental)	32 compases	3/4	Con dulce y sobria majestad (112)
<i>(Paseillo I)</i>	Interludio con solistas	11 compases	3/4	<i>Moderato</i> (86)
<i>Lejanía y Jardín</i>	Tema B, en el tono de la dominante (Am); solistas y coro	48 compases		Con elegancia expresiva (75)
<i>Minué II</i>	Minué característico de este ballet, esta vez, con texto; coro	32 compases	3/4	Con gracia, sin prisa (112)
<i>Niños</i>	Tema característico del corro de niños: voces de niños y coro mixto (adultos); muy animado	82 compases	3/4	Alegre (160)
<i>Evocación Romántica</i>	Es un tripartito ABA de larga duración. Tema A delicado, como variación de los temas de <i>Entrada</i> ; el tema A es una mazurka y volvemos a un A'	98 compases	2/4 3/4 2/4	Con delicadeza (51) <i>Quasi alla mazurka</i> (120) <i>Andante</i> expresivo (51)
<i>(Paseillo II)</i>	Interludio	14 compases	3/4	(98)
<i>Minué III</i>	Minué característico de este ballet, que pasa a ser segundo tema, y el segundo (en orden de aparición) cobra papel principal con texto y solistas	32 compases	3/4	(112)
<i>(Paseillo III)</i>	Interludio	12 compases	3/4	Alegre, marcado (100)
<i>Cortesía para una Princesa lejana</i>	Temática y motivos similares a los de la <i>Entrada</i> ; en este caso, con textos cantados por los solistas	63 compases	3/4	Tempo de Minué reposado (75)
<i>(Paseillo IV)</i>	Interludio	11 compases	2/4	<i>Maestoso</i> (63)

MINUÉ DE LOS AIRES EN RE				
Partes	Características/definición	Duración	Compás	Tempo y carácter
<i>Danza de los pajecillos</i>	El tema del Minué (a 3) se convierte en una danza binaria: compositivamente funciona como una variación; solistas, voces de niños y coro	95 compases	2/4	Con gracia y cortesía (80)
<i>Paso de los Caballeros</i>	Una suerte de tema bailable, suena a mazurca, pero me atrevería a decir que se ha «palmerizado»	(71)	3/4	Con gracia y cortesía (80)
<i>Ecos románticos</i>	Una suerte de tema bailable, suena a mazurca, pero me atrevería a decir que se ha «palmerizado»	48 compases	3/4	<i>Quasi alla mazurca</i> (120)
<i>Minué IV</i>	Minué característico ( <i>idem Minué III</i> )	32 compases	3/4	(112)
<i>(Pasillo V)</i>	Interludio	12 compases	4/4	Pesante (58)
<i>Cortejo hacia el silencio</i>	Temática y motivos similares a los de la <i>Entrada</i> y a la <i>Cortesía para una Princesa</i> ; en este caso, con textos cantados por los solistas	123 compases	3/4	Majestuoso y tierno (52)

\*m. m. es la marca metronómica que señala la velocidad exacta del pulso.

FUENTE: COBIELLA CUEVAS, Luis. *Minués*. Elaboración propia.

En las cuatro veces en que aparece, el *Minué* está construido con los mismos motivos, pero su tratamiento orquestal es diferente en cada una de ellas, según apreciamos en las características de cada número. El primero es instrumental; en el segundo escuchamos otro tema e intervienen el coro y los solistas; el tercero trata las voces de forma homofónica y a veces también a la cuerda con uno de los temas, mientras tanto el viento realiza el tema de *Minué*.

Los *Minués* gozan de una exquisita a la par que sencilla realización bitemática, en contrapunto. En el primer interludio o pasillo intervienen las voces por primera vez (coro mixto).

- a) *Lejanía y jardín* se inicia con un dúo consonante que (según Luis Cobiella en su «Nota explicativa para los intérpretes de la música») alude a la melodulzura palmera —movimientos en terceras paralelas, «nostalgias evanescentes, isla y mar»—.
- b) *Niños* es una canción de corro; Cobiella dice literalmente: «no importa que los niños canten inadecuadamente»<sup>10</sup>. Este número —y sigo ci-

<sup>10</sup> El autor señala claramente que la interpretación de la canción se realice a voz natural (característica de las canciones de corro y de las voces de niños en sí) y no a voz impostada.

tando sus «Notas» para los ejecutantes— «debe interpretarse desde la alegría y para la alegría; la inalterada parcela de esencia infantil que nos constituye debe acudir a la consciente expresión de nuestro decir sonoro y transmitir fresca gozosa y clara de niños». Tanto en este *Minué de los aires* como en el posterior *Minué del Santo Domingo*, el autor hace alusión a las canciones de corro que sonaban cuando era un niño, canciones de la plaza.

- c) *Evocación romántica* está construida sobre una secuencia armónica precisa: el I sobre la tercera del acorde, el II con 7, el V con 7 y cerrando con el I; como hemos dicho, es tripartito, repitiéndose la A de un ABA donde la B es una mazurca. Me atrevería a decir que es una mazurca *palmerizada*, porque en lugar de la corchea con puntillo y semicorchea característica de las mazurcas, realiza el ritmo con una negra con puntillo y corchea, lo que consecuentemente, enlentece la sensación rítmica.
- d) *Cortesía para una Princesa lejana*. Esta vez el número reproduce la entrada con solistas; el compositor pide a los intérpretes esmero al trato de las ligaduras en el fraseo amoroso. Realiza un recuerdo al Destino, *leitmotiv* de Wagner, además de una entrada en FFF —fortísimo— del motivo de los Aires.
- e) *El Paseo de los Caballeros* es sumamente interesante: contiene el tema de los aires de Lima y muestra un contrapunto motivico que se va realizando de forma instrumental, cambiando de timbre a cada entrada del motivo. Es bastante notorio el tratamiento del contrapunto en este número, que va sucediéndose en estrecho hasta el final para encontrar un clímax. Sigue un pasillo o interludio con el tema de los aires que da paso al *Cortejo hacia el silencio*.
- f) *Cortejo hacia el silencio*, precioso. Este número es complejo: es tierno a la vez que majestuoso y se realizan cambios en el modo, generando emociones de distinta índole. Se recapitula a la solemne alegría del tema de los aires de Lima y finaliza diluyéndose desde un cambio en la intensidad. Hay varias alusiones a Wagner —compositor que Luis Cobiella estudió en profundidad—; es en el quinto pasillo donde hay «Fortísimo, tutti de nuevo en compás en 3/4, donde se recuerda el tema del “amor” de *El anillo de los nibelungos* —modesta y personal afeción a los temas de Wagner—» (convendría escuchar los fragmentos del *Minué de los Aires en Re*, en el QR3: tema del *Minué, Niños y Minué de los Aires*, representación de 2015, grabada por RTVC).

Tras esta extensa explicación referida no solo a las características musicales sonoras sino también a la suerte interpretativa, para concluir con el *Minué de los aires en Re* señalo las siguientes ideas marco:

—es un ballet basado en una tonada popular y operado por coro mixto, solistas y voces de niños junto con una plantilla de orquesta sinfónica bastante completa.

—la suite musical tiene dieciocho números, siendo cinco de ellos interludios para pasar de uno a otro sin solución de continuidad, exceptuando el primero (*Pasillo 1*), en el que presenta las voces.

De modo que la obra tiene catorce números, en los que el Minué aparece cuatro veces con distintas instrumentaciones. Tres números se relacionan entre sí: *Entrada*, *Cortesía para una Princesa lejana* y *Cortejo hacia el silencio*. Por su parte, *Evocación romántica*, *Danza de los Pajecillos* y *Paso de los Caballeros* son relevantes tanto en extensión como en calidad y formato; curiosamente, están mayoritariamente en 2/4, que es un *tempo* binario: se prueba con ellos que el Minué es un conjunto de músicas diferentes, un ballet cuando hay participación coreográfica, una singular suite.

La composición hace gala de un tratamiento «clásico» en lo compositivo: contrapuntos, cromatismos cuando se quiere enfatizar algo en el texto o en la música, desarrollos temáticos amplios, citas, todo ello basándose en un denominador común que hace de catalizador transversal: es el tema de los aires de Lima, que vemos y escuchamos en tono menor, en mayor, con variaciones métricas, «descarado» o disfrazado y latente. La tonalidad es nuestro marco y los desarrollos temáticos se mueven con soltura dentro de ella, pasando de un tono o a un modo diferente dependiendo del color que se esté buscando. Básicamente, el tema se mueve en Re menor o mayor, con el consiguiente esquema de frase «clásica» de minueto barroco o clásico: comienza en Dm en la comodidad de los grados I V I V, que se repite para pasar en la segunda parte de la frase a Fa M de forma circunstancial pero con la suficiente solemnidad para que cambie el matiz. Escuchamos el La Mayor (A) y La menor (Am), como es natural, dado que La (A) funciona como dominante de Re en la organización tonal de escalas.

La secuencia de I V I V que manifiesta la armonía de los aires de Lima (y otras muchísimas músicas de tiempos anteriores, pasados y presentes, en la música popular y también en la llamada de *canon clásico*) está presente en los números de Minué en la misma sucesión; de ahí que siempre haya una especie de «veladura» sonora, de un color (si se me permite la expresión pictórica).



Asimismo, el texto es propio y hace alusión a La Palma, a la Virgen de las Nieves, a la ensoñación, a esa noche. Esto está relacionado indefectiblemente con el culto a lo divino: la Virgen baja a la ciudad y la ciudad lo agradece. La espera la acoge y la celebra... En consecuencia, el *Minué de los aires* es una grandísima obra musicalmente hablando, tanto en factura, como en concepto, como en recursos.

### 3.3. «*Minué del Santo Domingo*»

Este ballet es el último en orden cronológico, data de 1990 y se ha representado únicamente en dicho año<sup>11</sup>. En este Minué seguimos con la misma concepción del *Minué de los aires* analizado anteriormente: está basado en una tonada popular, esta vez, el Santo Domingo, un baile procedente de la península que se canta y se baila en Tenerife, Gran Canaria, La Palma, La Gomera y El Hierro —en Tenerife, habitualmente precediendo al tanganillo y antecediendo al tajaraste—. La letra nos habla de santo Domingo de la Calzada, el santo riojano, en la popular estrofa «Santo Domingo de la Calzada, / llévame a misa de madrugada» («excepto» en El Hierro, que es usado instrumentalmente para acompañar en la Bajada a la Virgen de los Reyes como «toque»).

El *Minué del Santo* está basado —al igual que el *de los Aires*— en una tonada folclórica que es escogida como «argumento». Cobiella dice de él: «glosa desde el Minué, la tonada folclórica del Santo Domingo»<sup>12</sup>. Quiere decir que propone unas variaciones de la música del Santo Domingo, sin atenerse rigurosamente a ella. Luis Cobiella subtitula el *Minué de Santo Domingo* «ballet sobre la tonada popular del mismo nombre en exaltación del yambo», que alude al ritmo usado en toda la obra, convertido en el elemento transversal de la suite.

La peculiaridad de este Minué, así como del Santo Domingo propiamente dicho, es el uso del ritmo yámbico. Esto es, acentuar la segunda parte del compás, que además es larga, lo que dota de una gracia específica que no nos daría, de ninguna manera, la acentuación habitual de un compás de tres tiempos, que es *a tierra* —en el primer tiempo—. Romper con la cuadratura de los acentos es una tendencia muy interesante que se da en la música en casi todos los tiempos y géneros en mayor o menor medida.

<sup>11</sup> Y no sin polémica: hubo problemas con la gestión de las entradas, lo que provocó que muchas personas se quedasen fuera del recinto de Santo Domingo —protagonizaron protestas en forma de silbidos mientras sucedía el espectáculo—.

<sup>12</sup> COBIELLA CUEVAS, Luis. «Notas al programa». En: *Minué, 11 de julio de 1990 [Programa]*. [Santa Cruz de La Palma]: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 1990.

Pertenece originalmente a la suite *Alguien canta, sucede que es la isla* y en una versión de la misma para cuarteto solista de voces y piano aparece con el título *Danza y ensueño del Santo Domingo*; en las «Notas» Cobiella aconseja que el *metro* no sea excesivamente riguroso y que el tiempo (pulso) «debe servir, discretamente, al ritmo que trasciende a los tercios que nos marcaría el metrónomo». Se refiere a una sensación de pausa, después de los dos compases que conforman el motivo rítmico (estructura que se repite, sucede de dos en dos compases). En el principal Minué de la suite se escucha la tonada de forma exacta (véase el tema del *Minué* en el código QR4):



Asimismo, como contenido habitual expresado de un modo u otro en sus «Notas explicativas a los intérpretes» —en este caso, al director— insta a no olvidar el carácter de «sugestión» que tiene la obra que el «compositor» propone al intérprete, al que simplemente le entrega «un haz de potencialidades» para el acto de la ejecución, «un haz de esperanzas hacia el amoroso concierto de compositores, intérpretes y directores»; asistimos a la valoración harto poética del significado y el valor que para nuestro músico tiene la interpretación y que expresa siempre que puede en sus composiciones y en sus comentarios: los intérpretes como creadores.

La estructura de los números de la suite corresponde en sucesión a la misma que presenta el *Minué de los aires*: se entrega en un formato condensado o abreviado. El espíritu es similar: la tonada popular es un color que circula en toda la suite como una *veladura*, pero, en este caso, esa veladura es el ritmo. Con la tabla siguiente fijamos las partes del *Minué del Santo Domingo* y sus características:

MINUÉ DEL SANTO DOMINGO				
Partes	Características/definición	Duración	Compás	Tempo y carácter
<i>Llamada</i>	Aviso a modo de introducción	18 compases	3/4	Moderato (112)
<i>Entrada</i>	Es la apertura. Funciona como una pequeña obertura: contiene dos frases motivicas principales que se van turnando los diferentes grupos de instrumentos	117 compases (-18 compases de enlace)	3/4	Andante calmo (60)
<i>Minué del Santo Domingo</i>	Minué característico de este ballet (instrumental)	120 compases	3/4	(116) (92) (116) Fluctúa el tempo siguiendo la forma tripartita
<i>Panorama</i>	Convierte el tema en binario estrechando la figuración de la melodía; el coro adquiere papel principal	54 compases (-3 compases de enlace)	4/4	Andante sosegado
<i>Juegos, amores</i>	Niños y coro	195 compases	2/4 3/4 2/4	Con elegancia expresiva (75)
<i>Aria y comentario</i>	Minué característico de este ballet, esta vez, con texto; coro	32 compases		Con gracia, sin prisa (112)
<i>Minué de los niños</i>	Tema característico del coro de niños; voces de niños y coro mixto (adultos); muy animado	82 compases	3/4	Alegre (160)
<i>Minué roto</i>	Es un tripartito ABA de larga duración. Tema A delicado, como variación de los temas de <i>Entrada</i> . Tema B una mazurka. Y volvemos a un A'	98 compases	2/4 3/4 2/4	Con delicadeza (51) <i>Quasi alla mazurca</i> (120) <i>Andante</i> expresivo (51)
<i>Vals-Minué</i>	Interludio	14 compases	3/4	(98)
<i>Final</i>	Minué característico de este ballet que pasa a ser segundo tema y el segundo cobra el papel principal con texto y solistas	32	3/4	(112)

FUENTE: COBIELLA CUEVAS, Luis. *Minués*. Elaboración propia.

- a) El *Minué del Santo Domingo* propiamente dicho, número tercero de la suite, comienza con las flautas llevando el tema en estrecho, solo cuatro compases para entrar la orquesta presentando el tema del Santo Domingo con toda su pompa pero sin ostentaciones. Es serio y justo, pleno.
- b) En *Juegos* intervienen los niños presentando el tema de la tonada en cuatro corcheas y dos negras sucesivamente. En ritmo ternario sucede una intervención orquestal y le vuelven a responder los niños en binario. Es muy interesante, ampliamente expresivo.

- c) El *Minué de los niños* comienza con una introducción instrumental que presenta un tema con antecedente y consecuente de carácter juguetón. Los niños empiezan con una melodía alusiva a la canción popular *¿Dónde vas, Alfonso XII?* con la melodía característica de este minué en tono menor; quizás evocando la finita tristeza que infunden siempre las canciones de corro de niños (véase el código QR4).
- d) El *Aria*, realizada por el coro, presenta recursos compositivos de un *concerto grosso* del barroco, que en lugar de contraponer grupos de solistas y la orquesta (que también), contrapone el coro usado como instrumento y la orquesta. Goza de los solos de flauta y oboe característicos, lo que contrasta con las partes temáticas interpretadas por el coro a modo de aria. La estructura es especial porque se responden orquesta y coro de forma libre; cuando gusta mantiene a la orquesta sonando como si de otro coro se tratase; el tratamiento es muy interesante (está en Re menor y juega motivicamente con los motivos y contramotivos). Es de una profundidad y de una tristeza elocuentes.
- e) El *Minué roto*. Es encantador. Está a tres. Tanto la instrumentación empleada como la inventiva melódica están al servicio de una gran imaginación (va contraponiendo distintas secciones de la orquesta que se responden unas a otras, sonando a veces el motivo del Santo, pero *enmascarado*, en tono menor, con otras rítmicas; a veces es bitonal). Comienza sola la orquesta, a la que se une el coro en respuesta a una frase, con una progresión ascendente primero y luego descendente. Es como si plantease una especie de «broma» usando el recuerdo del minué y el motivo del Santo, pero con una forma de hacer moderna y colorista, usando contramotivos presentados por el fagot o por la cuerda (utilizada como si fuese un solo instrumento) o por el oboe. Es muy ecléctico y curioso. Podría decirse que a lo «Shostakovich» (plantea el mismo color en una de sus piezas para piano de Hojas de Álbum, *Descenso plural*, lleno de cromatismos listzianos que desembocan en un vals roto que también huele a Shostakovich).
- f) El *Final* comienza con un solo de fagot que precede a la orquesta y un coro amable y más tonal, seguido del corro de niños al que responde la cuerda en unísono con el tema. Funciona como una especie de epílogo dado que aparecen los distintos temas presentados y sus intervinientes (mención especial al *Minué de los Niños*, tratado aquí de forma brillantemente contrapuntística). Es grandiosa la parte final, donde actúan todos los participantes a la vez en formato cadencial con toda la brillantez orquestal de metales y percusión (véase el siguiente código, QR4).

Luis Cobiella sostiene en sus textos acerca de este ballet del Santo Domingo<sup>13</sup>:

la música anda por la nostalgia del siglo XVIII, envuelta en el ropaje armónico y tímbrico del siglo XIX, con un claro y decidido sometimiento a las reglas del juego del Romanticismo musical, pero con alguna esporádica incursión en el lenguaje constructivo del siglo XX. Los mecanismos de la variación y de la modulación, con el cambiante colorido de tonalidades, juegan, a lo largo de la partitura, un papel protagónico. Los espíritus de Schumann y de Chopin aletean gloriosamente sobre la Introducción (paseo) y el *tempo* de mazurca, respectivamente, de la obra.

En efecto, es una pieza que goza de los recursos compositivos usados en el siglo XIX, como la variación, las modulaciones más libres hacia tonalidades algo más lejanas y las frases más largas, todo ello, aroma del Romanticismo; sin embargo, se aprecia un lenguaje interno desenvuelto, con voces y con contrapuntos propios del lenguaje de su siglo, el XX, que se traduce en sonoridades más libres, aún así, imbricado en un contexto musical donde domina el «estilo minué»<sup>14</sup>.



Luis Cobiella dirigiendo la orquesta y coros del Festival del Siglo XVIII de 1980, en primer plano, de perfil, Elías Santos Pinto

<sup>13</sup> AFC: COBIELLA CUEVAS, Luis. «Notas explicativas a los intérpretes». En: *Minués. Op. cit.*, v. II (*Minué del Santo Domingo*).

<sup>14</sup> Enlaces de interés relacionados con el Minué, en: 1º) *Senderos isleños* (programa de Radio Televisión Española). Disponible en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/senderos->

Hemos visto una obra musical que comienza a gestarse en 1944 —estrenándose en 1945— y que en setenta y cinco años experimenta una importante evolución. El *Minué* más joven se compone para una pequeña orquesta (seguramente este extremo no es algo intencional, sino que su autor adecuaba la estructura orquestal a los instrumentistas con los que sabía que en ese momento podría contar en La Palma). Es reeditada para orquesta sinfónica en el año 2002. Asimismo, comienza con coro a dos voces. Ambas estructuras cambian desde *Festival del siglo XVIII*: se introduce el coro a cuatro voces, con cuarteto solista y presenta una orquesta completa. El *Minué de los aires* luce ya las características estructurales de las que gozan los dos últimos; cuestión harto significativa es la inclusión de las voces de los niños con sus canciones de corro.

A lo largo de los tres cuartos de siglo de Minué, se aprecia la evolución de Luis Cobiella como compositor, el cambio en el lenguaje: los dos primeros son más clásicos y los dos últimos, aún empleando tonadas populares como elemento de coherencia, plantean una música imaginativa, con muchos recursos compositivos, partiendo de unas tonadas populares simples que forman parte del *paisaje* a modo de suite de ballet para que cumpla su función. El *Minué de los aires* y el *Minué de Santo Domingo* revisten unas músicas completas, ampliamente desarrolladas, en las que se distinguen distintos lenguajes que sin hacer alardes muestran la genialidad de su autor<sup>15</sup>.

#### 4. CONCLUSIONES

En definitiva, nos encontramos con una música singular de envergadura, teniendo en cuenta su dimensión, su estructura sonora y su funcionalidad. Es una música hecha para un fin y a la vez, el fin es ella misma. Funciona en versión concierto<sup>16</sup> sin el contenido visual y no por ello decae su interés. Hemos observado su estructura y hemos analizado su forma: hace gala de los recursos compositivos contenidos en cualquier obra de gran nivel y amplio

---

islenos/senderos-islenos-dulces-tradiciones/3651819/. (Consultado el 19 de julio de 2020). En especial, minutos 15'52'', 18'53'', 36'45''; 2º) Retransmisión de Televisión Canaria del Minué 2015. Disponible en: *YouTube*. (Consultado el 23 de julio de 2020); 3º) *La Palma celebra el Minué con la estética del siglo XVIII*. Antena 3 Canarias. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=svCJB3wfCUw>. (Consultado el 19 de julio de 2020).

<sup>15</sup> PÉREZ PÉREZ, Víctor Pablo. «El Minué de un genio». *Diario de avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 6 de julio de 2020), p. 37.

<sup>16</sup> El maestro, director de orquesta, Víctor Pablo Pérez, interpretó varios de sus números en versión concierto con la Joven Orquesta de Canarias (JOCAN) en julio de 2017 en las islas de La Palma, Tenerife y Gran Canaria.

formato (cuatro voces solistas, coro, corro de niños y orquesta sinfónica), conjugados de forma musicalmente sensible, partiendo —en el caso de los dos últimos *Minués*— de la tonada popular de los aires de Lima y del Santo Domingo.

La música fue creada *ex profeso* para convertirse en un número de la Bajada de la Virgen, y en ella se da la característica esencial que define a los actos de las fiestas lustrales: la puesta a lo divino. Pero esto, entendido *a lo Cobiella*, significa también un culto a lo humano. La Virgen, el amor, una noche de ensueño... Todo ello se mezcla y se confunde sin que haya límites que separen lo divino de lo humano. No se distingue lo real de la ensoñación. En la Bajada de la Virgen existen números que nacen de la querencia del pueblo de homenajear a María de las Nieves, porque ella *baja a la Ciudad*. Así se hacen, y poseen esa gran cualidad: son algo propio. Este es el caso, por ejemplo, de la Danza de Enanos, uno de los números más emblemáticos. Este tipo de números convive perfectamente con otros que necesitan de una factura profesional porque pertenecen a aquellas manifestaciones artísticas que gozan de belleza universal.

Una música excelsa goza de la belleza universal —o un texto de altura de un Carro Alegórico y Triunfal—, y esas manifestaciones artísticas, esa música y ese texto, no necesitan de la cualidad de ser *propio* para poder *ser*; dado que son manifestaciones artísticas de carácter universal, son de todos. En los números lustrales coexisten estas dos características, lo propio y lo universal, no se contraponen entre sí por definición y la singularidad funciona como valor añadido a cualquier manifestación artística. Pero en el caso del Minué coexisten las dos en el mismo número.

En suma, esta creación logra combinar los dos aspectos: un baile amateur, realizado por jóvenes que ensayan durante mucho tiempo para presentar una coreografía para la ocasión, que a todos los espectadores les resulta un bonito espectáculo visual (manifestación popular), y una música completa, elaborada, dotada y absolutamente pensada que posee carácter universal (manifestación artística) —además, partiendo de una, en principio, banal tonada popular, lo que le confiere también a la música algo *propio*—. De tal manera que, de modo sintético, podemos decir que Luis Cobiella consigue aunar *lo propio y lo universal* en el Minué.

En pocas palabras, Luis Cobiella dio con el *quid* de la cuestión: ofrecer a la Virgen, a La Palma, a cada uno de nosotros y a todos una producción artística y cultural propia y singular, una manifestación artística singularmente bella: es el Minué de un genio. El Minué de Luis Cobiella: el Minué de La Palma.

APÉNDICE:  
CÓDIGOS QRQR1 *Minué, romanza y coro*QR2 *Festival del siglo XVIII*QR3 *Minué de los aires en Re*QR4 *Minué del Santo Domingo*





## APÉNDICES

PROGRAMA DEL II CONGRESO INTERNACIONAL DE LA BAJADA  
DE LA VIRGEN (2020)

Jueves, 16 de julio de 2020

*Mañana*

09:00 h.: Acreditación y entrega de documentación. Museo Insular de La Palma.

10:00 h.: Inauguración del Congreso. Palabras de bienvenida por parte de Jovita Monterrey Yanes, consejera de Cultura y Patrimonio Histórico del Excmo. Cabildo Insular de La Palma, Antonio Hernández Hernández, rector del Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves, y Manuel Poggio Capote, cronista oficial de La Palma y director del II Congreso. Museo Insular de La Palma.

10:30 h.: Conferencia plenaria. Juan Sebastián López García: *La advocación de la Virgen de las Nieves en las islas Canarias*. Museo Insular de La Palma.

12:00 h.: Conferencia plenaria. José Roda Peña: *La Virgen de las Nieves: representaciones escultóricas en Sevilla y su provincia*. Museo Insular de La Palma.

*Tarde*

MESA I: LA BAJADA DE LA VIRGEN Y LA FIESTA BARROCA:  
TRASLADOS Y DEVOCIÓN COLECTIVA EN LA CULTURA OCCIDENTAL

17:00 h.: Ponencia. F. Javier Campos y Fernández Sevilla: *Inventario de fiestas marianas españolas no anuales*. Museo Insular de La Palma.

18:00 h.: Comunicaciones. Museo Insular de La Palma.

Rinaldo Neels: *La Procesión de la Santa Sangre en Brujas: un enfoque psicohistórico*.

Erik van Denstorne: *El «Ommegang» de Bruselas (desfile procesional histórico y popular)*.

Joan Castaño García: *Liturgia y escena en la «Festa» o «Misteri d'Elx»*.

Pilar Martino Alba: *Fiestas de la Virgen de la Salud de Algemés, artes escénicas y religiosidad popular: simbiosis de éxito para la conservación del patrimonio inmaterial*.

Albert Rumbo Soler: *La Patum de Berga: salvaguarda y protección de una fiesta medieval en el siglo XXI*.

Francisco J. Herrera García: *«Blanquísima señora»: fiestas inmaculistas de 1665 en Santa María la Blanca de Sevilla*.

Ignacio Gómez Arriola: *La Romería, el ciclo ritual de «La Llevada» de la Virgen de Zapopan (México), patrimonio cultural comunitario*.

Carmen Luisa Ferris Ochoa: *Los Diablos Danzantes del Corpus Christi de Venezuela: Patrimonio Inmaterial de la Humanidad*.

Carlos Gonzalo Freire Soria: *«Tonos del Niño» y villancicos tradicionales en la fiesta del Pase del Niño Viajero (Cuenca, Ecuador)*.

Gloria Cristina Flórez Dávila: *«Mamacha Candelaria»: un antiguo culto mariano presente en el mundo andino*.

Fabrizio Cazorla Murillo: *El Carnaval de Oruro (Bolivia): una manifestación profana en torno a la Virgen del Socavón*.

Antonio Marrero Alberto: *Fiestas y devociones en Chile: el Cristo de Mayo, Nuestra Señora de Andacollo y la Virgen de la Tirana*.

Presidente de la mesa: José Esteban San Juan Hernández.

Viernes, 17 de julio de 2020

*Mañana*

#### MESA II: EL PROTOCOLO DE LA BAJADA DE LA VIRGEN

10:00 h.: Ponencia. Miguel Ángel Vega Cernuda: *La mariología cultural como contexto de las celebraciones lustrales de la isla de La Palma: fenomenología, documentación y contrastes*. Museo Insular de La Palma.

11:00 h.: Comunicaciones. Museo Insular de La Palma.

Carlos Rodríguez Morales: *Ornato callejero en las fiestas de Santa Cruz de La Palma durante el Barroco: una lectura de la «Descripción» de la Bajada de la Virgen de las Nieves de 1765*.

Fátima Béthencourt Pérez: *Artificio y simulación en la fiesta barroca: sobre autómatas en la Bajada de la Virgen de 1765.*

José Lorenzo China Cáceres: *Las campanas de Santa Cruz de La Palma y el repique general de la Bajada de la Virgen.*

María Victoria Hernández Pérez: *Los arcos triunfales y las enramadas festivas: la Bajada de la Virgen y otras citas festivas.*

Alexis Martín Hernández: *Los globos aerostáticos de papel en la Bajada de la Virgen.*

Presidente de la mesa: Anelio Rodríguez Concepción.

### Tarde

#### MESA III: LA FIESTA TRADICIONAL DE LA BAJADA DE LA VIRGEN

17:00 h.: Ponencia. Manuel Poggio Capote, Antonio Lorenzo Tena: *Rito y ceremonia en la Bajada de la Virgen.* Museo Insular de La Palma.

18:00 h.: Comunicaciones. Museo Insular de La Palma.

Juan de la Cruz Rodríguez: *Los traslados del trono de la Virgen de las Nieves en sus fiestas lustrales.*

Benito Cabrera Hernández: *El folclore de tambor y castañuelas: una reflexión en torno a la Subida del Trono Lustral.*

Mario Suárez Rosa: *La Virgen y el mar: Diálogo entre el Castillo y la Nave.*

Alejandro Coello Hernández, Pablo Sánchez Hernández: *«Ceden la fiesta a los oídos»: los sentidos del cuerpo en las loas marianas de Juan Bautista Poggio Monteverde e Isidoro Arteaga de la Guerra.*

Carlos Brito Díaz: *El Carro Alegórico neobarroco: visión y perspectiva de la obra mariana de Antonio Rodríguez López (con la edición de los carros de 1855 y 1915).*

Manuel Poggio Capote, Antonio Lorenzo Tena: *Las «bajadas» y «subidas» de José Felipe Hidalgo: entre el Carro Triunfal y la «Alegoría» del Barranco.*

Pilar Rey Brito, Antonio Abdo Pérez: *El centenario de la «Danza de las Mariposas» y su reposición en la Bajada de la Virgen (1895-1995).*

Marta Luisa Rodríguez Castro: *«Encendido de velas en semana grande»: la Pandorga de la Bajada de la Virgen de 2000.*

Carlos Morán Rodríguez: *La elaboración de Mascarones palmeros: de la investigación al producto.*

Facundo Daranas Ventura: *La Danza de Enanos como recurso económico de la Bajada de la Virgen (siglo XX).*

Francisco Medina Concepción: *La Danza de Acróbatas y el pasodoble «Manoló», apología del candor.*

Inmaculada Marrero Barroso: *El minué de Luis Cobiella: «Minué de La Palma»*.

Presidente de la mesa: Isabel Concepción Rodríguez.

Sábado, 18 de julio de 2020

*Mañana*

10:00 h.: Conferencia plenaria. Elsa López: *El armario de la Virgen de las Nieves: símbolos y rituales*. Museo Insular de La Palma.

11:30 h.: Conferencia plenaria. Letizia Arbeteta Mira: *«Prisionera de diamante / grillos de esmeralda tiene»: notas sobre el papel de las joyas y los joyeros marianos en la fiesta barroca*. Museo Insular de La Palma.

13:00 h.: Clausura del II Congreso y lectura de las conclusiones. Museo Insular de La Palma.

*Noche*

20:00 h.: Presentación del número 3 de *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Virgen*. A cargo de Alejandro Martín Perera. Plaza de Las Nieves.

## MEMORIA DEL II CONGRESO INTERNACIONAL DE LA BAJADA DE LA VIRGEN

El II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen, que estaba previsto celebrarse en Santa Cruz de La Palma entre el 16 y el 18 de julio de 2020, debió de remodelarse en su formulación por completo. La pandemia de la Covid-19 derivó en que se optase por un desarrollo no presencial de la cita. Ello motivó que la programación y las fechas previstas inicialmente se ampliaran hasta el 31 de agosto.

En primer lugar, cabe destacar que al igual que el primer encuentro celebrado en 2017, la iniciativa del II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen partió del Foro Cívico de Santa Cruz de La Palma, siendo respaldada por la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico del Excmo. Cabildo Insular de La Palma, el Gobierno de Canarias, la Universidad de La Laguna, la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, el Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio (CICOP), la Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Palma, la Real Sociedad Cosmológica y Cartas Diferentes Ediciones. El Congreso se articuló a través de un Comité Organizador y fue suscrito, además, por un Comité Científico y otro Honorífico; la secretaría corrió a cargo de Víctor J. Hernández Correa y la dirección, de Manuel Poggio Capote.

Como se dijo, dada la situación sanitaria a nivel mundial, se optó por un modelo congresual no presencial. Esta es la razón que condujo a ampliar el período expositivo de trabajos y de debate entre los participantes. A través de la comunicación interna entre el comité organizador, los congresistas activos y otros expertos en el tema y con tres sesiones telemáticas, el encuentro científico se apuntaló en todas sus dimensiones.

El primer acto se desarrolló en el Museo Insular de La Palma (antiguo convento franciscano de la Inmaculada Concepción) el viernes 10 de julio. Después del mediodía, intervinieron, representantes de algunas instituciones, aso-

ciaciones y comisiones locales así como algunas autoridades se dieron cita para formalizar una apertura simbólica del congreso y tomar una fotografía que sirviera como imagen «física» del encuentro. Estuvieron presentes: Jovita Monterrey Yanes, consejera de Cultura y Patrimonio Histórico del Excmo. Cabildo Insular de La Palma; Antonio Hernández Hernández, rector del Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves; Luis J. Martín Herrera, director de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Palma; Mauro Fernández Felipe, presidente de la sede de Santa Cruz de La Palma de la Cámara de Comercio, Industria, Navegación y Servicios de Santa Cruz de Tenerife; Milagros Martín Álvarez, directora de la Escuela Insular de Música de La Palma; José M. Jaubert Lorenzo, presidente del Real Nuevo Club Náutico de Santa Cruz de La Palma; Rosa Aguado Jaubert, vicepresidenta de la Real Sociedad Cosmológica; la escritora Elsa López y Pedro M. Rodríguez Castaños, integrantes de la Comisión de Patrimonio Cultural del Consejo Rector del Organismo Autónomo Local de la Bajada de la Virgen; José María Catalá Robert y Aurora Ortega Brito, componentes de la junta directiva de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Palma; Daniel Hernández Rodríguez, Santiago Jorge Santos e Illiní María Lemes Rodríguez, miembros del Foro Cívico de Santa Cruz de La Palma; Manuel Hernández Castillo, presidente del colectivo Los Doce de Su Majestad (Asociación de Recreación Histórica de la Guarnición del Siglo XVIII de Santa Cruz de La Palma); el compositor Juan Cavallé Cruz, el artesano Luis Alberto Martín Rodríguez y el investigador José Guillermo Rodríguez Escudero; y los ponentes Inmaculada Marrero Barroso, Facundo Daranas Ventura, Carmen Luisa Ferris Ochoa, Antonio Lorenzo Tena, Mario Suárez Rosa y María Victoria Hernández Pérez. Los comités científico y organizador estuvieron representados por José Esteban San Juan Hernández, Marta Lozano Martín, Nieves Laura Pérez González, Rosa Rodríguez Pérez e Isabel Santos Gómez.

El lunes 13 de julio, a través de una nota de prensa, se dio a conocer el desarrollo del congreso como un foro abierto al intercambio sobre todo lo que acontece alrededor de la Bajada de la Virgen. Con posterioridad, el jueves 16, se anunció el programa académico del congreso, compuesto por cuatro conferencias plenarias y tres mesas o áreas temáticas. La primera de estas divisiones, titulada *La Bajada de la Virgen y la fiesta barroca*, hubiese acogido la intervención como ponente de F. Javier Campos y Fernández Sevilla junto a doce comunicaciones centradas en reflejar distintos aspectos festivos de Bélgica, España (Cataluña, Valencia y Andalucía), México, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile. La segunda mesa, rotulada *El protocolo de la Bajada de la Virgen*, se hubiese articulado con una ponencia del profesor de la Universidad de Alicante Miguel Ángel Vega Cernuda y con seis comunicaciones centradas en la ornamentación de las calles durante el Barroco, la tradición de los globos aerostáticos de papel, los toques tradicionales de cam-

panas y el repique general de la Bajada de la Virgen, los arcos efímeros y el teatro mecánico. La siguiente mesa, denominada *La fiesta tradicional de la Bajada de la Virgen*, se habría abierto con una ponencia general acerca de la Bajada de la Virgen y las comunicaciones habrían analizado diferentes números como la Danza de Mascarones, la Danza de Acróbatas, el Festival del Siglo XVIII, la Danza Coreada Infantil, las loas, el Carro Alegórico y Triunfal, la Danza de Enanos, los traslados del trono y el folclore de tambor en Canarias y su importancia dentro de la Bajada de la Virgen, el Diálogo entre el Castillo y la Nave y el Desfile de la Pandorga. Finalmente, debe subrayarse que esta convocatoria del congreso había dispuesto la impartición de cuatro conferencias plenarias relativas a cuestiones como la iconografía de la Virgen de las Nieves en Canarias y la Baja Andalucía, el vestuario de la imagen nivariense y la valoración de los joyeros marianos españoles y el privativo del santuario de Las Nieves, en intervenciones a cargo de Juan Sebastián López García, José Roda Peña, Elsa López y Letizia Arbeteta Mira.

A partir de esta jornada (jueves 16 de julio) comenzó el envío de una serie de circulares, remitidas a través del correo electrónico, en las que se prepararon y adjuntaron diferentes materiales del congreso, sus contenidos (programa, sesiones telemáticas, conclusiones...) y otros temas paralelos. En total se envió una veintena de circulares a los congresistas, lo que les permitió estar al corriente de su desarrollo, debatir algunos temas y puntualizar otros.

Junto a la programación académica, el II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen también organizó varias actividades culturales. La primera de ellas (prevista para el sábado 18 de julio como clausura «festiva» del encuentro) se trasladó, por razones sanitarias, al jueves 23 de julio. Así, a las 20:00 horas, en el claustro mayor del antiguo convento de San Francisco, se presentó el número 3 de *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Virgen*. La nueva entrega de este boletín recoge más de una veintena de artículos relativos a las fiestas, debidos a Francisco J. Ruiz, Luis León Barreto, Pedro M. Rodríguez Castaños, Luis Ortega Abraham, Luis Alberto Martín Rodríguez, Josefina Gutiérrez Sánchez, Veve Rodríguez Rodríguez, Fernando Tena Morales, Juan Sebastián Guerra Rodríguez, Aarón García Botín, José Pablo Vergara Sánchez, María Victoria Perdigón Álvarez, Juan Carlos Martín Pérez, Carolina de León García, Elías Manuel Bienes Fernández, Víctor J. Hernández Correa, Anelio Rodríguez Concepción, Ramón Betancor, Carmen Luisa Ferris Ochoa y Antonio Pablo Pérez Concepción. Además, el volumen rinde homenaje a Pedro Daranas Alcaide, a Eudaldo Lorenzo Álvarez, a Juan Pérez Santos (alias *Juanera*) y a Acracia Hernández Oliva. El acto contó con las intervenciones de Jovita Monterrey Yanes, de Antonio Hernández Hernández, de Luis J. Martín Herrera y del historiador del arte y gestor cultural Alejandro Martín Perera, quien presentó las líneas de trabajo de la revista así como los con-



tenidos de este nuevo volumen. En la velada tuvo un destacado protagonismo el elemento musical, ya que se estrenó un tajaraste compuesto por Francisco Medina Concepción y concebido para el desfile de las Milicias de la Virgen que participan desde 2010 durante la tarde del Minué. Asimismo, la cita se aprovechó para presentar una versión del *Canario* de Gaspar Sanz (1640-1710), revisada por el referido Medina Concepción y estrenada en el Paseo de la Calle de 2015. La interpretación de estas piezas corrió a cargo de un grupo de alumnos de la Escuela Insular de Música, integrado por Daniel Delgado Pérez, Eduardo Castro Rodríguez y Francisco Andrades Pruaño (en la percusión) y Lía Castillo Kovaric y Brenda Hernández Concepción (a las flautas), preparados por los profesores Pepetoni Tamarit y Cristina González Santiago. Ha de reconocerse, además, la labor organizativa del personal del Museo Insular de La Palma: Nieves Laura Pérez González, Rosa Rodríguez Pérez, Eulogio Miguel González Pérez, María del Pilar Sánchez Díaz, Cristina Beatriz Hernández López, Carmen Nieves Martín Pérez y Marta Lozano Martín.

La segunda propuesta cultural alrededor del congreso se centró en la apertura de una exposición temporal sobre la cartelería de la Bajada de la Virgen, inaugurada en la casa Salazar en la tarde del martes 4 de agosto. La muestra, titulada *Carteles para la Bajada: 150 años de grafismo y diseño*, se mantuvo abierta hasta el 31 de agosto, ofreciendo un recorrido por la historia de esta clase de piezas, que constituyen unas de las estampas más reconocidas y provistas de mayor penetración social de las fiestas. La exposición contó con préstamos provenientes de las colecciones de María Teresa Hernández Felipe, de la Familia Ponce de León Hernández, del Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves, de Jorge Lozano Vandewalle, del Grupo Artístico El Taller, de José Roberto Martín Pérez así como de los fondos «Felipe Santiago Fernández Castillo» y «Manuel Henríquez Pérez» del Archivo General de La Palma. En su montaje colaboraron Gazmira Rodríguez Álvarez, Daniel Hernández Rodríguez y Nieves Gazmira Hernández Rodríguez. Además, de manera paralela y dentro del marco del II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen, se ha editado una monografía sobre esta relevante parcela del patrimonio efímero, publicada dentro de la colección «Lecturas», de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico del Excmo. Cabildo Insular de La Palma, escrita por M. Poggio Capote, V. J. Hernández Correa y A. Lorenzo Tena.

Las sesiones telemáticas se iniciaron el martes 11 de agosto, todas realizadas a través del programa *Zoom*. En la conexión inaugural presentaron sus comunicaciones: Alexis Martín Hernández, Antonio Marrero Alberto y Rinaldo Neels. A la semana siguiente (martes 18 de agosto), intervinieron: Mario Suárez Rosa, Ignacio Gómez Arriola, Gloria Cristina Flórez Dávila, Albert Rumbo

Soler y Letizia Arbeteta Mira. Finalmente, el martes 25 de agosto, lo hicieron: Carlos Gonzalo Freire Soria, Manuel Poggio Capote y Antonio Lorenzo Tena y Francisco Medina Concepción. En las sesiones ejerció de moderador Manuel Poggio Capote y de coordinador técnico, Daniel Hernández Rodríguez, miembro del Foro Cívico.

Para concluir, la organización del Congreso deja testimonio de su gratitud a Sergio C. Matos Castro, a Juan Manuel Castañeda Contreras, a Julio Felipe Felipe, a Juan José Neris Hernández, a Gazmira Rodríguez Álvarez, a Ernesto Méndez Bravo, a Pilar Álvarez Espejo, a Juan Manuel Fernández Pérez, a Christian J. Perazzone, a José Ignacio Cabrera Martín, a Elías Manuel Bienes Fernández, a Óscar Benítez Cruz, a Antonio Galván Pérez y a Antonio Henríquez Jiménez.

M. P. C.

*Cronista oficial de Santa Cruz de La Palma*

## CONCLUSIONES DEL II CONGRESO INTERNACIONAL DE LA BAJADA DE LA VIRGEN

En virtud de las aportaciones presentadas al II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen, programado entre el jueves, día 16, y el sábado 18 de julio, y, más tarde, como consecuencia de la situación sanitaria, celebrado de manera no presencial en un plazo más amplio respecto de la previsión inicial, pues las intervenciones y comunicaciones a la dirección se extendieron hasta el martes, día 31 de agosto de 2020, las principales conclusiones extraídas se exponen a continuación.

1 | De la *Mesa 1: Bajada de la Virgen de las Nieves y la fiesta barroca: traslados y devoción colectiva en la cultura occidental*, en la que participaron F. Javier Campos y Fernández Sevilla como ponente y, en calidad de comunicantes, Rinaldo Neels, Erik van Denstorme, Joan Castaño García, Pilar Martino Alba, Albert Rumbo Soler, Francisco J. Herrera García, Ignacio Gómez Arriola, Carmen Luisa Ferris Ochoa, Carlos Gonzalo Freire Soria, Gloria Cristina Flórez Dávila, Fabrizio Cazorla Murillo y Antonio Marrero Alberto, pueden tomarse las siguientes:

1<sup>a</sup>. La proyección externa de las fiestas lustrales debe apoyarse en la edición de un programa que recoja de manera monográfica el conjunto de números tradicionales así como el guión ritual en torno a la Virgen de las Nieves. Como es lógico, aparte habría de publicarse el acostumbrado programa general. Ello permitiría disponer de un instrumento diáfano para distinguir los elementos auténticamente valiosos que otorgan carácter a la convocatoria quinquenal frente al resto de actos que se ofrecen, comunes a cualquier otra fiesta. Este programa monográfico se convertiría en una herramienta de trabajo en la búsqueda de futuros reconocimientos hacia la Bajada de la Virgen: Medalla de Oro de la Isla de La Palma por el Cabildo Insular de La Palma; Bien de Interés Cultural por el Gobierno de Canarias; Premio Canarias de Patrimonio Histórico, también por el Gobierno de Canarias; Manifestación Represen-

tativa del Patrimonio Cultural Inmaterial Español por el Gobierno de España; Fiesta de Interés Turístico Internacional, otorgada de idéntico modo por el Gobierno de España; y, por último, la inclusión de la Bajada de la Virgen en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Unesco.

2ª. De igual modo, la difusión de la Bajada de Virgen debe respaldarse de un sitio *web* estable y dotado de contenidos de calidad, de una película documental acerca de las fiestas y de otras piezas de alcance promocional.

3ª. En este contexto centrado en el cuidado e incremento de la parcela más valiosa de la fiesta, urge la instalación de recursos relacionados con la Bajada de la Virgen en una sede continua en el tiempo. Este espacio podría albergar una biblioteca, un centro de documentación y archivo (en el que se integraran fotografías, reportajes de televisión, partituras musicales) y colecciones patrimoniales (indumentaria, objetos, maquetas), además de coordinar un boletín informativo, organizar encuentros académicos y acoger talleres, almacenes y oficios y labores vinculados a la convocatoria mariana. De esta manera, el traslado quinquenal de la Virgen de las Nieves se mantendría estable a lo largo del ciclo «interlustral». La denominación de este espacio podría ser el de *Casa de la Bajada de la Virgen* y su instalación habilitarse en la casa Pinto Guisla, propiedad del Cabildo Insular de La Palma, emplazada en las inmediaciones del santuario de Las Nieves.

4ª. Es importante señalar también la necesidad a nivel institucional de dar continuidad y consolidar los Congresos Internacionales de la Bajada de la Virgen. No cabe duda que las dos convocatorias de 2017 y 2020 han supuesto un importantísimo respaldo académico y de conocimiento exterior para las fiestas. Con una regularidad trienal, el tercer congreso se celebraría en 2023 y se centraría en la imaginería festiva, con una concentración en Santa Cruz de La Palma de las comparsas canarias de gigantes y cabezudos, caballitos danzantes, diablos, etc. La cuarta convocatoria (en 2026) podría vincularse con el Carro Alegórico y Triunfal y la fiesta barroca. La quinta (2029), con la Danza de Acróbatas y reunir en la capital palmera algunas expresiones populares de esta clase existentes en el mundo: Algemesí y Titaguas (Valencia), Cetina (Aragón), *castellets* catalanes, Marrakech... Ello permitiría, además, desarrollar una «trienal artística» en Santa Cruz de La Palma y consolidar esta cita científica y cultural de manera que contribuya a dinamizar la ciudad por una vía franca.

5ª. Una última cuestión se relaciona con las concomitancias entre las devociones de la imagen de Santa María de Elche y la Virgen de las Nieves de La Palma, al coincidir las invocaciones «*Advocata peccatorum*» y «*Consolatrix afflictorum*» del *Salve Regina* que cantan los apóstoles del *Misteri* alre-

dedor de la cama de María con las mismas (la primera con la variante «Refugium») que forman parte de sendos emblemas pictóricos que se han identificado con las puertas del oratorio personal del obispo de Canarias Bartolomé García Ximénez (la obra acabó primero en el Real Convento de la Inmaculada Concepción y luego entre los tesoros marianos del santuario). Ello invita a pensar en la particular piedad con la que el prelado —gran apasionado de la Candelaria y fundador de la Bajada lustral palmera haciéndola coincidir precisamente con la fiesta de la Purificación— se dirigía en sus oraciones personales sirviéndose de esta plegaria.

2 | De la *Mesa II: La Bajada de la Virgen y la fiesta barroca: traslados y devoción colectiva en la cultura occidental*, en la que participaron Miguel Ángel Vega Cernuda como ponente y, en calidad de comunicantes, Fátima Béthencourt Pérez, Carlos Rodríguez Morales, María Victoria Hernández Pérez, José Lorenzo China Cáceres y Alexis Martín Hernández, las conclusiones principales son:

1<sup>a</sup>. Recuperar en todas sus dimensiones el protocolo cívico de recibimiento, hoy en día, desdibujado en un amplio repertorio de eventos de ocio. No en vano, la Bajada de la Virgen concita junto al amplio conjunto de números tradicionales de diferente naturaleza (teatro, danzas, desfiles...) un preciso protocolo del anuncio de la llegada de Nuestra Señora de las Nieves. Se trata de una idea aprobada por unanimidad en el pleno municipal de 2013, por el que se auspició el propósito de declarar la Bajada de la Virgen Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Sin embargo, por diversas circunstancias, este protocolo no llegó a consolidarse en 2015, como tampoco se preveía su articulación en la cancelada edición lustral de 2020.

2<sup>a</sup>. Mejorar la decoración urbana de la calle Real con elementos existentes y otros provenientes de la tradición local. Es preciso potenciar la propuesta de trabajo denominada *Civitatem Decorare*. Sin duda, ello redundaría en divulgar una imagen de calidad de Santa Cruz de La Palma, contribuiría a poner de relieve la singularidad de los festejos lustrales y, por último, permitiría disponer de unos recursos de provecho en diversas festividades anuales. En este sentido, se propone el trabajo coordinado entre el consistorio municipal y el vecindario con el objetivo de fomentar las colgaduras de damasco, las luminarias de velas con farol, los arcos arquitectónicos efímeros y las ornamentaciones vegetales.

3<sup>a</sup>. En cuanto a manifestaciones parateatrales antiguas ligadas a la Bajada de la Virgen, se plantea la reposición del *teatro de autómatas* y de las *sombras chinescas* englobándolos de manera conjunta en un mismo número titulado *Alegoría de la Luz*. En la actualidad, una derivación del teatro mecánico

se conserva en las denominadas *cruces de aparecer* de la comarca de Las Breñas. Por su parte, representaciones de sombras pervivieron en Santa Cruz de La Palma hasta la década de 1940, en especial en la fiesta de La Naval.

4<sup>a</sup>. Otra cuestión atañe a la reformulación de los festivales folclóricos bajo el esquema de los números tradicionales de la Bajada de la Virgen y con la denominación de *Danzas Romeras*. En parte, con ello se recuperaría el sentido con el que se gestaron, que incluía un pasacalle y la creación de coplas alusivas a las fiestas.

5<sup>a</sup>. Se hace preciso otorgar un mayor cuidado a la Fiesta de Arte. Una propuesta que parece viable de cara al futuro es la de su conversión en un espectáculo de síntesis del hecho festivo que exhibiera una parte de su patrimonio literario-musical y que rememorase a sus protagonistas, figurantes y voluntarios.

6<sup>a</sup>. Disponer de una orquesta para el conjunto completo de la fiesta, no sólo para tres de los actos principales de la semana principal, como hasta ahora, es decir, que abarque más que las puestas en escena del Festival del Siglo XVIII, el Carro Alegórico y Triunfal y la Loa de Recibimiento en la plaza de España. En este sentido, debe estudiarse la participación de la Orquesta de la Bajada de la Virgen en la noche de las Poesías Murales, en el concierto de cámara que se ha ofrecido en los últimos tiempos durante la tarde del Festival del Siglo XVIII en el atrio del ayuntamiento, en la recuperada Loa de Salutación que se propone estrenar en la ermita de La Encarnación, en la Fiesta de Arte y, por último, en la Loa de Despedida del 5 agosto escenificada en la plaza de España. Cabe recordar que desde el 2015 el marco del programa tradicional de la Bajada de la Virgen ha comenzado a configurarse de manera más amplia y abundante de lo que era hasta hace unos pocos años.

3 | De la *Mesa III: La fiesta tradicional de la Bajada de la Virgen*, en la que participaron Manuel Poggio Capote y Antonio Lorenzo Tena como ponentes y, en calidad de comunicantes, Juan de la Cruz Rodríguez, Benito Cabrera Hernández, Mario Suárez Rosa, Alejandro Coello Hernández, Pablo Sánchez Hernández, Carlos Brito Díaz, Manuel Poggio Capote, Antonio Lorenzo Tena, Pilar Rey Brito, Antonio Abdo Pérez, Marta Luisa Rodríguez Castro, Carlos Morán Rodríguez, Facundo Daranas Ventura, Francisco Medina Concepción e Inmaculada Marrero Barroso, concluimos:

1<sup>a</sup>. Continuar con el trabajo de consolidación de los números tradicionales que se han recuperado o se han puesto en valor en los últimos años: Proclama de las Danzas, Danza Infantil Coreada, prolegómenos en la calle del

Festival del Siglo XVIII (Bando Anunciador, Desfile de las Milicias de la Virgen y Paseo Dieciocheco), Repique General de Campanas, Poesías Murales, Traslado de Subida del Trono, Loas de Despedida y Cuadros Visuales o Plásticos.

2ª. Trasladar a un horario de tarde-noche la Danza Infantil Coreada. Las dos últimas ediciones de la Bajada de la Virgen han puesto de relieve el acierto en el rescate de este número, cuyas representaciones de la *Danza de las Sirenas* (2010) y *El Velero de la Virgen* (2015) se convirtieron en dos de los estrenos de mayor repercusión artística en aquellas dos citas lustrales.

3ª. Un asunto perentorio concierne con la necesidad de abordar una profunda reestructuración de la Batalla de Flores y su revitalización a modo de preámbulo simbólico del Carro Alegórico y Triunfal. La recuperación del elemento floral como protagonista de esta comitiva y la eliminación de la Gala de la Elección de la Reina contribuiría a restituir en todo su sentido y esplendor la antigua Batalla de Flores, la segunda más antigua de las que se conservan en España.

4ª. Se reitera la posibilidad de estrenar una Loa de Salutación a la llegada de la Virgen de las Nieves a la ermita de La Encarnación. De igual modo, deben continuarse la Loa de Despedida del 5 de agosto y el Cuadro Visual o Plástico en el atrio del Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma. Asimismo, ha de pensarse en introducir una nueva obra de estreno en la subida mariana (como ocurría en el siglo XVIII).

5ª. Un detalle secundario aunque no de menor relevancia se relaciona con la elaboración de una indumentaria adecuada para el cuerpo de Milicias de la Virgen. Sin duda alguna, una de las aportaciones más vistosas de las últimas fiestas lustrales ha sido el Desfile de las Milicias en la tarde del Festival del Siglo XVIII. Por tanto, se hace necesario que el mencionado cuerpo salga a la calle en consonancia con la presencia y la calidad del resto de números tradicionales.

6ª. En cuanto al Traslado de Subida del Trono, importa señalar la apertura de un trabajo sistemático circunscrito al estudio del folclore de tambor en La Palma. Aunque la Subida del Trono se restituyó a la Bajada de la Virgen en 2015, después de cuarenta y cinco de su inexplicable supresión, urge iniciar una labor de investigación que permita conocer con detalle esta faceta tan valiosa de la cultura sonora de la isla y que comprende el sirinoque, los tajarastes y los romances junto a los bailes de pastores y del *jila-jila*. Un trabajo interdisciplinar que atañe al ámbito literario, al musical —y dentro de éste al de la creación artesanal de instrumentos— y al coreográfico. A la investiga-

ción, que comprende el contexto navideño en el que este folclore ha pervivido hasta la actualidad, habría de añadir la composición nueva de letras y partituras.





# CARTELES PARA LA BAJADA 150 años de grafismo y diseño



4 A 31 agosto 2020

CASA SALAZAR  
Santa Cruz de La Palma

 CABILDO DE LA PALMA  
CULTURA Y PATRIMONIO

Este libro de actas correspondiente al  
Segundo Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen  
se terminó de imprimir el 31 de diciembre de 2020,  
onomástica del papa san Silvestre I,  
primer año de la historia lustral  
en el que la imagen de Las Nieves no bajó de monte a mar  
desde la edición inaugural de 1680.

*Laus Deo.*

