

RAFAEL PADRÓN FERNÁNDEZ, DOMINGO LUIS HERNÁNDEZ ÁLVAREZ,
EDUARDO ÁZNAR VALLEJO Y FRANCISCO GONZÁLEZ LUIS (EDS.)

ENTRE LAS DOS ORILLAS:
MARÍA ROSA ALONSO
Y LOS ESTUDIOS CANARIOS



INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS
LA LAGUNA - TENERIFE

2010

Cairasco a la luz de la Emblemática: la *Comedia del recibimiento al obispo Fernando Rueda*

JESÚS DÍAZ ARMAS

María Rosa Alonso se ocupó en pocas ocasiones de Cairasco de Figueroa, pero ya en fecha muy temprana, 1952, trazó las líneas fundamentales de lo que ha de ser cualquier acercamiento a la obra de este poeta y dramaturgo grancanario, canónigo de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria y gran dinamizador de la actividad cultural desarrollada en la Isla en la segunda mitad del siglo XVI¹. Antes de esta fecha, tan sólo se habían producido los primeros acercamientos reseñables de Millares Carlo en su *Biobibliografía* (1932)² y de Elías Zerolo (1897) y, pocos años después, vendrían las fundamentales aportaciones de Alejandro Cioranescu quien, en 1954 y 1957, aplicaría su fina inteligencia y el fruto de sus pesquisas bibliográficas a la obra del canónigo, en tres trabajos centrales: un estudio sobre el teatro de Cairasco (1954), un análisis aún hoy indispensable sobre las relaciones de Cairasco con sus antecedentes y con los poetas y escritores de su tiempo (1957), y la edición de sus obras teatrales, que encontró en un manuscrito de la Biblioteca de Palacio (Cairasco de Figueroa, 1957)³.

¹ Veinticinco años después recogería aquellas aportaciones en una síntesis incluida en su estudio panorámico «La literatura en Canarias (del siglo XVI al XXI)» (Alonso, 1977: IV, 282-295).

² Ampliada luego, con la colaboración de Manuel Hernández Suárez, en *Biobibliografía de escritores canarios (siglos XVI, XVII y XVIII)* (1975-1992).

³ Para esas fechas, Cioranescu había encontrado también las poesías eróticas que atribuyó a Cairasco, aunque no las publicaría hasta mucho más tarde (Cairasco de Figueroa, 1995), probablemente porque, en la década de los cincuenta, aquello era una empresa imposible: como decía María Rosa Alonso en el artículo citado,

En ese trabajo pionero, la investigadora tinerfeña mostraba con acierto los principales aspectos que los sucesivos trabajos dedicados al Cairasco-poeta no pudieron sino subrayar. Además de los datos que luego fueron ampliándose con el esfuerzo de otros investigadores sobre los contactos con los escritores de su época (Arias Montano, Pacheco de Narváez) o sobre su notoriedad y la valoración de su obra entre los contemporáneos y escritores posteriores (Cervantes, Lope, Viana, Abreu Galindo, Torriani, Nicolás Antonio, Viera, Graciliano Afonso, Francisco María Pinto), María Rosa Alonso señalaba en su análisis algunas notas características de la poética de Cairasco. Una de ellas, su posición a caballo entre el Renacimiento y el Barroco, en un *estilo herreriano*, vinculado a los poetas sevillanos, que explicaba, por un lado, la deriva hacia la religiosidad (incluidos los numerosos *contrafacta* de versos de Garcilaso) y, por otro, el recargamiento, el léxico colorista, el tono grandilocuente, la profusión de metáforas arquitectónicas.

Lo que no llegó a decir, pero sí dejó sugerido, es que esa propensión de Cairasco a caer en la metáfora arquitectónica, a «monumentalizar las excelencias de la famosa selva de Doramas», por ejemplo, ha de ser puesta en relación también con el estilo de su época, con la tendencia a la intelectualización que es una de las características del Manierismo, ese *estilo herreriano* al que María Rosa Alonso, también con metáfora extraída de la Historia del arte, se refería.

Otro de los rasgos que dejó señalado la investigadora fue la frecuencia e intensidad con que trató el grancanario sobre su patria y sus antiguos moradores, con los que se identificaba absolutamente. Interrogándose sobre las razones de este aprecio, concluía relacionando esta ideología con la psicología del isleño, que

«Ciertas *novelline*, cuentos, historietas a la manera italiana, en la tradición picante, obscena en el regodeo y contento narrativo de los morosos pormenores, hacen de Cairasco un autor que nada tiene que envidiar a las procacidades de un Aretino. *El sueño de la viuda* o la que comienza *En las secretas ondas de Neptuno* no habrá manera de darlas a las prensas, ni aun en una edición limitada a las minorías» (Alonso, 1952: 342). Hoy, afortunadamente, también las mayorías (si se interesasen por la lectura) podrían disfrutarlas. Algo similar dirá Cioranescu en su edición de estos poemas.

es tal, que una vez que el hombre del continente se afinca en la isla, la generación siguiente se considera tan arraigada a su peñasco, que carga voluntariamente con todo su pasado, y en virtud de un extraño sortilegio siente que los suyos son los naturales, los nativos, más que aquellos de quien racialmente procede (Alonso, 1952: 362).

Aún no sabía la investigadora, aunque se lo preguntaba, que Cairasco, de ascendencia ítalo-nizarda, tenía entre sus ascendientes a una aborígen palmera –y a un judaizante–, lo cual hubiera reforzado su impresión de que el poeta, al referirse a los aborígenes, los consideraba «los suyos», aunque esto, como veremos, ha de ser matizado y formulado, más bien, en un «nosotros», siempre con la conciencia y orgullo, también, de sus orígenes italianos.

Lo que sí observó también es que, además de este sentimiento de añoranza o saudade por la cultura perdida, sobre el gran canario estaban operando las ideas de su tiempo, por lo que la idealización de Doramas y sus súbditos había tomado la forma del tópico del *hombre natural*, tema del que ya se había ocupado en su estudio sobre el *Poema* de Viana: el hombre renacentista, tras el encuentro que la historia le proporcionaba con los habitantes originarios de Canarias y América, les aplicó la tónica clásica, pues, naturalmente, no se puede dejar de ser hombre de su tiempo. Y así dejó perfilada la raigambre insular del poeta Cairasco, determinada por la geografía (el tema del mar, omnipresente), modificada por la cultura renacentista y, por tanto, vista desde una óptica idealizadora, propia del Renacimiento, que aplicó a las *Islas Afortunadas* y, especialmente, a su isla natal (con un amor que trascendía la verdad histórica en aras de una verdad poética).

COMEDIA DEL RECIBIMIENTO

La *Comedia del recibimiento al obispo Fernando Rueda*⁴, sobre cuyo interés llamó la atención María Rosa Alonso, una de las

⁴ Puesto que, de las cuatro comedias para el recibimiento del obispo que hizo Cairasco aún se conservan dos, ésta y la inédita *Comedia del recibimiento a Cristóbal Vela* (sobre la que está trabajando María del Cristo González Galván, con la

más cortas de las que se conservan, y de menor entidad en cuanto al género, por ser una de las formas breves del teatro del Siglo de Oro y estar condicionada por su carácter laudatorio es, sin embargo, como ya intuyó Cioranescu, la destinada a generar más tinta entre los estudiosos, ya que en ella se producen dos hechos de gran interés: es la única obra de carácter literario en que se recogen expresiones en lengua guanche y, por tanto, documento esencial para investigaciones de carácter lingüístico y literario; y en ella se produce una idealizada exaltación del caudillo aborigen Doramas, que es el encargado de hacer los honores al obispo de Canarias. Para ello, Cairasco rompe toda verosimilitud, licencia siempre permisible en lo literario, pero aún más en las obras de carácter alegórico, donde el personaje es mucho más que una figura histórica para adquirir una dimensión simbólica, paralela a la de las entelequias convocadas en esta comedia: Sabiduría, Curiosidad, Invención o las poblaciones de Guía y Gáldar, que tienen también, como veremos, un sentido preciso.

Los autores de loas y comedias buscaban sorprender al público, pues testimonios hay de que algunos recursos estaban ya muy vistos y resultaban enfadosos⁵. No a otra cosa se refiere Cairasco en la *Comedia*, cuando dice, en un giro metateatral que permite suponer que se cuenta con un público ya acostumbrado a las comedias de este tipo, o que el mismo dramaturgo ya ha visto muchas de este jaez:

SABIDURÍA:

Pero, dejando aquesto, agora importa
que inventes de improviso la figura
que ha de salir a dar la bienvenida
al gran pastor de todo este rebaño.

INVENCIÓN:

Désela un pastorcico, pues conforma
de pastor a pastor la semejanza.

intención de editarla), evitamos referirnos a ésta, como es costumbre, sólo como *Comedia del recibimiento*.

⁵ Vid. Cotarelo y Mori (2000: I, XXIII), que cita las opiniones contrarias de Cristóbal Suárez de Figueroa o Quevedo en *El Buscón*.

CAIRASCO A LA LUZ DE LA EMBLEMÁTICA...

CURIOSIDAD:

Eso lo hemos visto ya otras veces.

INVENCIÓN:

Pues salga la Retórica o la Ciencia,
que por extremo en ambas resplandece.

CURIOSIDAD:

No me parece que es cosa curiosa⁶.

Los autores de loas buscaban la originalidad. Para ello, podían elogiar un motivo sorprendente, cosa posible en las comedias, donde podía hacerse un elogio de las mujeres feas, o de la mosca o del cerdo, como hizo Agustín de Rojas, pero no en una loa más determinada por la celebración que la motivaba, como, siguiendo a Cotarelo (2000: xxiv), ocurría ya hacia 1620 con las sacramentales, las loas de Nuestra Señora y los Santos, las loas de fiestas reales o las de fiestas en casas particulares.

En este caso fórmulas para cautivar al público consistirían en presentar figuras alegóricas poco usuales (plantas, como en *La humildad coronada*, de Calderón, o quizá los cuatro elementos, u otras entelequias que, en ocasiones, en especial en el auto calderoniano, podían adquirir una dimensión muy intelectual), o en asociarlas a actividades menos esperables, o sorprender las expectativas del público, como supo hacer Lope en su *Loa famosa* en alabanza de los reyes que precede a la comedia *El vellocino de oro*, donde presenta a alguna dama ataviada con atributos irreconocibles para alguien acostumbrado a las representaciones emblemáticas. Así, cuando entra «una dama a caballo en el Pegaso, que ha de traer unas alas a los lados, y ella un tocado de plumas altas y un manto, de velo, de plata, bordado de ojos y lenguas, preso en los hombros», el espectador, como la segunda figura que entrará, sabrá, sin duda, de quién se trata («¿Quién sois, generosa dama? Aunque las señas que

⁶ Recurrir a un pastorcillo para recibir al pastor de Gran Canaria es, precisamente, lo que hizo Cairasco para el recibimiento de Cristóbal Vela, como sabemos por el fragmento de esta obra que publicó Fernández Hernández (2007: 175-183). Curiosamente, en estos prolegómenos se sugiere que ya Cairasco había pensado en que el recibimiento al obispo debió correr a cargo de «un rey de los que antiguamente hubo en esta ínsula».

veo / me dicen que sois la Fama»), pero cuando luego, «tocándose chirimías», entra «otra dama con un tocado de palmas de oro enlazadas y un manto de plata, en los hombros, bordado de palmas», el espectador podría preguntarse, con la Fama:

DAMA PRIMERA:
Lo que no acierto a mirar,
acertar después querría
a encarecer y pintar.
Vos, ¿quién sois?

DAMA SEGUNDA:
La Envidia soy.

DAMA PRIMERA:
¿La Envidia? Pues ¿tan gallarda?
No la pintaron así
tantas edades pasadas:
poetas e historiadores.
De manera la retratan,
que no hay furia, no hay arpía
con quien tenga semejanza;
vos disfrazada venís.

DAMA SEGUNDA:
El nombre, Fama, os engaña;
que yo no soy esa Envidia
que las historias infaman.
Soy aquella Envidia noble,
que es virtud heroica y santa;
no la que es vicio, que aquí,
como hay tanto sol, no entrara.
¿No veis lleno mi vestido
de laureles y de palmas?
Pues por envidia las tengo
en las letras y en las armas.

(Lope de Vega, 1966: 102-133).

Es decir, la Emulación. Otra forma de contentar al público, especialmente en las composiciones de tipo laudatorio, que solían

estar dirigidas a un público culto (los miembros del «senado», como era tópico decir en la época, satirizó Quevedo), bien el que pagaba la representación (familia real, notables y aristócratas, cabildos catedralicios), bien el adulado en ella que, en este caso, era, evidentemente, alguien a quien se quería agradar, consistía en impresionarlos con la agudeza de los artistas locales. Por ello, además de por otros pormenores relacionados con los fastos del recibimiento (que tuvieron aquí mucha presencia), eran frecuentes los juegos de ingenio: motes, emblemas, figuras alegóricas, asociaciones insólitas, todas ellas sacadas de las relaciones que podían establecerse entre las circunstancias del contexto (el día en el que se celebraba, o la ciudad) y las singularidades de la persona que fuese objeto de alabanza. Y era casi obligado (o se convirtió en tópico) el aprovechar su nombre, y eso en todos los subgéneros de la literatura laudatoria: en los poemas preliminares de un libro, en las dedicatorias, en las loas. Así, por poner un ejemplo cercano, ocurrió con los poemas que figuran ante el *Libro de las Antigüedades y Conquista de las Islas de Canaria*, de Juan Núñez de la Peña, en los que los amigos del poeta juegan con las posibilidades simbólicas que ofrece el segundo apellido. Cuando se trataba de una pieza mayor, una serie de poemas inscritos en un arco de triunfo, por ejemplo, o de una loa de cierta extensión, el apellido daba para trazar todo un sistema alegórico, como hizo Sor Juana para celebrar la llegada del nuevo virrey, al que, por ser conde de Paredes y marqués de La Laguna (entre otras muchas posibilidades que ofrecían sus muchos títulos y nombres y apellidos, pero sin duda menos apropiados para la ciudad lacustre de México), le correspondió su identificación con el Dios de los mares en el *Neptuno alegórico*. De que se trataba de un tópico extendidísimo da fe la autodefensa que hace otro de los encargados de los recibimientos del virrey en aquella misma ocasión, Carlos de Sigüenza y Góngora (1680: 9), quien dice:

puede ser se haya notado en las pinturas del arco [triumfal], como también en esta descripción que de él hago, el que faltan algunas circunstancias que suspenden a los ignorantes como prodigios, y son la acomodación del nombre, títulos, ejercicio y propiedades del príncipe que se elogia en el mismo contexto del asunto, o *fábula*, que se elige.

Otro ejemplo de gran interés para nuestro asunto es la Loa que escribió Sor Juana (1982: 228-246) para una celebración de una fiesta en casa de fray Diego Velázquez de la Cadena, en la que desplegó el mismo recurso del anagrama que había utilizado Calderón para *El divino Orfeo*: en este caso, las virtudes apreciadas en el personaje alabado (Ciencia, Agrado, Discurso, Entendimiento, Nobleza y Atención) fueron elegidas porque, uniendo sus letras iniciales, se componía la palabra que se formaría al final con unos cartelones (*cadena*), equiparada finalmente con la *catena aurea* agustiniana.

Otro de los rasgos de las composiciones laudatorias es el uso de un tópico muy extendido. Puesto que, en la mayor parte de las ocasiones, aquellos a quienes se alaba son nobles, es habitual, o quizá forzoso, hacer relación a que en su persona se reúnen la *nobleza heredada* y la *nobleza adquirida* nuevamente gracias a sus actos. Es tema renacentista, pero las más de las veces desvirtuado, por su monótona repetición. Encontraremos ejemplos de ello en la dedicatoria del poema de fray Andrés de Abreu al capitán Balvás Barona, por ejemplo, o en la del propio Cairasco, en la primera parte del *Templo militante*, a Felipe III.

Y un último rasgo, entre los muchos otros tópicos que podemos encontrar en las obras de este tipo. Su sentido alegórico se basa, siempre, en la comparación entre el personaje que llega (en el caso de un recibimiento o acceso a un nuevo cargo o estado) y el lugar al que arriba. Ello siempre se hace, de una manera o de otra, aunque en algunas ocasiones el resultado es más llamativo. Así, si para el recibimiento del marqués de La Laguna en México en 1680, Sor Juana optó por impregnar de cultura clásica toda la celebración promovida por el Cabildo catedralicio, Sigüenza y Góngora prefirió, en cambio, en nombre de la ciudad, poner como ejemplo a los antiguos reyes mexicanos, y no precisamente como representación de una sociedad vencida e inferior, sino, por el contrario, como ejemplo de virtudes que podrían servir de ejemplo tan digno como el de los dioses y los héroes del panteón clásico.

En el caso de la comedia preparada para el recibimiento de un obispo que se llamase Fernando Rueda, los usos antedichos podrían hacernos esperar, al menos, tres cosas: emblemas relacionados con la Fortuna, una comparación entre sus virtudes y las de

Gran Canaria y unas referencias a su nobleza adquirida, con la que habría conseguido, por sus propios méritos, llegar a la dignidad de obispo. Y encontraremos, efectivamente, estos motivos. Y podemos suponer que, en las comedias, hoy perdidas, que Cairasco compuso para los otros dos obispos destinados a la diócesis de Canarias (Fernando Suárez de Figueroa, 1588; Francisco Martínez Ceniceros, 1597) hubiera similares sugerencias, siempre iguales y siempre distintas y, por supuesto, bien aderezadas con el fino ingenio del dramaturgo y poeta grancañario. Para el recibimiento de Cristóbal Vela (1576), se utilizaron los emblemas de la *vela* encendida, la *nave* con las velas extendidas, y la *torre* con una vela o centinela, lo cual era previsible por el apellido del obispo⁷ y por su utilización frecuente en cualquier libro de emblemas, pues son figuras muy esperables: en Saavedra Fajardo, en Juan de Borja pero, muy particularmente, en libros como las *Empresas sacras* Núñez de Cepeda, destinado, precisamente, a dar consejo a los religiosos y publicado en León, en 1582, el mismo año del recibimiento al obispo Rueda, donde podemos encontrar los símbolos del cirio pascual (empresa XXXI), el fanal que protege la vela (empresa XLII), o la nave y el faro sobre la torre (empresa IX) (García Mahíquez, 1988).

PRIMER GRUPO DE FIGURAS ALEGÓRICAS: LOS CONCELEBRANTES

En la comedia de Cairasco tienen un interés decisivo los personajes, que son siempre alegóricos, pero que pueden dividirse en dos grupos bien diferenciados: uno, el de los celebrantes, representación sobre la escena de los miembros del Cabildo de la catedral; otro, el de las figuras puestas como modelo de la *fábula*, utilizando el oportuno término de Sigüenza y Góngora.

Al comienzo de la obra, dos personajes alegóricos, Sabiduría y Curiosidad, escenifican un debate que da la oportuna tensión dramática, preocupados por la manera en la que recibirán al obispo. Aparecerá enseguida un tercero, Invención, que se ha retrasado por un motivo que comentaremos más adelante. Se trata de tres dignos personajes, si de lo que se trata es de hacer una fiesta lucida

⁷ Y es lo que hizo Cairasco, precisamente, a juzgar por los textos editados por Fernández Hernández (2007).

para una persona a la que quiere deslumbrarse y de la que se quiere ganar el afecto.

No se trata de virtudes, sino de potencias del alma o de representación de habilidades humanas relacionadas todas con el ingenio. Sabiduría es personaje alegórico frecuente en el teatro del Siglo de Oro, y como tal aparece en algunos autos de Calderón, como *La protestación de la fe* o *El nuevo hospicio de pobres*, y también es frecuente encontrar figuras similares, como Entendimiento o Ciencia o Ingenio.

Curiosidad e Invención, en cambio, son figuras menos vistas. Como recordó Cioranescu en su edición de la comedia, la primera sale a escena también en *El rufián dichoso*, de Cervantes. No obstante, nada tienen que ver. Cervantes se refiere a la ‘humana curiosidad’, esto es, a las ganas de saber (en este caso, por qué las comedias han cambiado tanto); Cairasco, en cambio, acepción registrada en el *Diccionario de Autoridades*, a la minuciosidad, al cuidado a la hora de realizar cualquier actividad, un sentido que puede entenderse aún sin problemas en las Islas, ya que este uso arcaico todavía vigente es uno de nuestros canarismos, especialmente en la forma adjetiva. Ciertamente, Cairasco juega también con el doble sentido de la palabra en los momentos iniciales de la comedia, pero ello es por dos razones: para divertir la acción con apartes satíricos (algo muy común en la obra de Cairasco) hacia la inevitable ‘curiosidad femenina’ y hacia el ‘ansia de novedades de los habitantes de Gran Canaria’ (temas contra los que arremete en otros lugares para ganarse el favor del público); y para que el espectador no se engañe, pues el diálogo entre Sabiduría y Curiosidad explica que ésta no está interesada en novedades, sino sólo en su alma, y que se pide su intervención por sus cualidades:

Es menester que luego te dispongas
por que el recibimiento se le haga
con la curiosidad y la decencia
debida a tan insigne personaje⁸.

⁸ Las citas, a menos que se indique, proceden de la edición de Cioranescu (Cairasco de Figueroa, 1957: 99-100).

Donde queda claro que el rasgo preeminente en *Curiosidad* es su atención a los detalles, su capacidad para sorprender de una manera culta y cortesana. En este sentido, es hermana de figuras como el *Agrado* y la *Atención*, en la mencionada loa de Sor Juana, o de *Diligencia* y *Cuidado*, en el primero de los autos sacramentales del canario Diego Ramos del Castillo (1675) y, por tanto, muy apropiada, especialmente si va junto a *Invención*, no siendo personajes negativos, como podrían serlo en otros contextos, sino, por lo contrario, benéficos representantes de la capacidad humana (más bien diríamos barroca) para el artificio literario y el lucimiento espectacular, para la preparación de una fiesta barroca global digna del obispo, con representación teatral y edificación de arquitectura y emblemática.

CELEBRACIÓN EMBLEMÁTICA Y FIESTA BARROCA

Como sabemos hoy gracias a algunos documentos, en aquella ocasión de 1582, el Cabildo había encargado la realización de los festejos, que consistieron en la propia comedia y en los monumentos de carácter efímero realizados en el interior de la catedral, a tres de sus canónigos: un poeta (Cairasco), un pintor (Luis de Morales) y un músico (Gregorio de Trujillo)⁹. También sabemos que Cairasco se ocupó de los motes, letras, emblemas y epigramas que acompañaron la arquitectura, quizá un arco de triunfo, y Morales de la iconografía, y la costumbre siguió tras la muerte de Cairasco (Cioranescu, 1957: 331 y 350-351)¹⁰.

⁹ «Viernes cinco de mayo de 1581. Para la venida del señor obispo. En este cabildo, porque la venida del señor obispo se dize será de próximo, se acordó se hagan las cosas de aparato, letras y representaciones que se suelen hacer en semejante ocasión para lo qual nomearon al señor canónigo Gregorio de Trujillo y al señor licenciado Morales, y que yo, el dicho secretario, haga algunas letras para cantar y emblemas y epigramas para poner en los arcos, todo lo qual pasó ante mí, el dicho secretario Bartholomé Cayrasco» (Torre, 1983: 51).

¹⁰ Probablemente, fuera también Cairasco quien participara en el arco de triunfo que se levantó en la catedral para el recibimiento de Cristóbal Vela (véase lo dicho por Cairasco en los prolegómenos de la comedia, donde describe los emblemas que allí se emplearon, en el trabajo, ya citado, de Fernández Hernández, 2007).

Sin duda, tales emblemas y motes presentarían idénticas figuras simbólicas a las que podemos encontrar en la comedia. Y, como es habitual en el teatro de carácter alegórico, las figuras irían acompañadas, tanto en las dos o tres partes del emblema como en la propia representación, por sus atributos característicos, como ocurre en el teatro de Lope o Calderón, por ejemplo, permitiéndose que el espectador las reconociese de inmediato. Algunos otros recursos de carácter deíctico, como la *deixis en phantasma* o *ad oculos* (Ríos Cruz, 2001), que consisten en indicar con palabras y gestos de los personajes objetos que se encuentran sobre el escenario, se utilizaron también durante la representación, según podemos deducir de alguna intervención, como veremos, aunque no podamos precisar del todo cuáles fueran esos objetos, al menos tal y como nos ha llegado la copia de la comedia.

Que Cairasco estaba muy ducho en la cultura simbólica de su tiempo no es ninguna novedad. Lo demuestra su propia participación, atestiguada, en la redacción de emblemas y epigramas para esta ocasión. Y puede verse muy bien en el *Templo militante* y en sus comedias, en las que hay algunos evidentes ecos de la Emblemática y, especialmente, de los emblemas de Alciato, que fueron muy conocidos por el grupo sevillano con el que Cairasco trabajó conocimiento en sus épocas de estudiante (Sevilla, Lisboa, Coimbra) y de canónigo de la catedral de Las Palmas (donde recibía, en su academia de jardín, a los artistas de paso por la isla). De hecho, entre los comentaristas de los emblemas de Alciato están, además de Diego López y el Brocense, el humanista Juan de Mal Lara, que mantuvo algún contacto con Cairasco (Brito, 2001), y uno de los miembros de su academia de jardín, Argote de Molina, fue gran conocedor de la heráldica, a la que Viana y Cairasco serían probablemente aficionados¹¹.

Pongamos algunos ejemplos. En la *Tragedia de Santa Susana*, Amor y Muerte apoyan sus flechas, respectivamente, y no por casualidad, en un laurel y un pino, y se insiste en ello, pues luego se producirá un cambio y una situación que aprovecha las posibili-

¹¹ Vid. Gómez-Pamo y Guerra del Río (1999: 291-304). El autor de este trabajo recuerda también que a la muerte de Cairasco se levantó en la catedral un catafalco con emblemas que hacían referencia a los símbolos que aparecen en su escudo de armas (ibíd.: 294).

dades del tópico del mundo al revés. En el *Templo militante* están muy presentes las metáforas arquitectónicas en la descripción del magno recinto sagrado dedicado a la Iglesia:

En cada frontispicio estaba un rétulo,
escrito con doradas letras goticas,
en un cartón de cedro y oro arábigo,
con listas de coral, de plata y ébano,
Y el nombre en ellos de los doce apóstoles,
debajo de ingeniosas jeroglíficas¹².

Descripciones éstas que podrían recordarnos las estructuras alegóricas de Gracián, o a las de un gran admirador de Cairasco, el poeta palmero Pedro Álvarez de Lugo, que las emplea en las *Vigilias del sueño* o en *Los eslabones más fuertes de las cadenas de Alcides*. Quienes celebran en este pasaje del *Templo* a los distintos santos son, precisamente, un coro de personajes alegóricos, presidido por Caridad, entre los que puede encontrarse la Fama:

Holgáronse las inclitas virtudes
de ver aquel extraño personaje
que cuanto más movible es más brioso
y caminando adquiere nuevas fuerzas.
Vieron sus muchos ojos, lenguas, alas
y la sonora trompa con que atruena (I, 73).

O, precisamente, Curiosidad (en este caso en su acepción de ‘deseo de saber’), que es quien ha traído, desde Gran Canaria, el libro escrito por el canónigo y entregado a ella por Basilio de Peñalosa, u otras figuras que suelen acarrear objetos que las identifican, como ocurre con las tres virtudes teologales:

El presidente Caridad benévola
entró primero con la Fe católica,
y la Esperanza arrebatada en éxtasis,
con tres insignias: fuego, cálix, áncora (I, 21).

¹² Citamos por el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna, que reúne las cuatro partes, 1615: I, 17. Para mayor comodidad en las citas, indicamos entre paréntesis volumen y página.

Se trata de signos muy obvios. El ancla destinada a la Esperanza es, claro está, una evidente alusión al famoso tópico de la *discordia concors*, en su variante de *festina lente*, «apresúrate despacio» (como en el emblema XX de Alciato, *Maturandum* que, con la pintura de una flecha y una rémora, aconseja andar sin prisa pero sin pausa). Como elemento retardatario, y que da seguridad en la navegación, suele contener ella misma el sentido, en la Emblemática, de ‘temor necesario’ o de ‘prudencia’ o ‘firmeza’, y por ello aparece opuesta a figuras que tienen la cualidad contraria: espada (emblema *In spe et timore*, de Sebastián de Covarrubias), estrella (emblema *Buena guía*, de Gómez de la Reguera), nave (emblema *Consule utri-que*, de Saavedra Fajardo), delfín (si en el emblema 143 de Alciato [1985: 185-186] es el delfín el que otorga el sentido positivo, en el comentario de Diego López a este mismo emblema ya aparecen ambos cooperando para significar la firmeza y prontitud en el acto de gobernar; en la *Hipnerotomachia Poliphili*, de Francisco Colonna), en el caso, claro está, de que no se refiera a la virtud teologal, es decir, a la esperanza en la salvación, sino a la de alcanzar bienes terrenales. El ancla podría referirse a la Pobreza, que es enemiga de la Fortuna, pues no deja al hombre, al que se representa con un ala en una mano y una piedra –trasunto del ancla– en la otra, alcanzar lo que quiere por su mérito (emblema 120, *Paupertatem summis ingeniis obesse ne provehantur*, de Alciato) y, en el caso del hombre religioso que tiene puestas sus esperanzas en el cielo, ello es por la lucha entre su propensión a elevarse y el lastre de su cuerpo y sus sentidos. Nótese que aquí Cairasco nos presenta a la Fortuna en éxtasis, quizá levitante, pero asegurada con un áncora.

SEGUNDO GRUPOS DE FIGURAS ALEGÓRICAS: LOS EJEMPLOS

Por supuesto, no encontraremos en ninguna otra obra a Guía y a Gáldar como personajes alegóricos, pero sí representaciones, en el arte y la literatura, de otros lugares de la geografía, comunes formas de representar una idea o realidad, como los cuatro continentes en algunos autos de Calderón. No siempre se trata de figuras de signo negativo (con el significado de Idolatría, o Ignorancia; o bien estas mismas figuras vestidas a la manera de otro

continente) que sirvan de contrapunto a la idea defendida en la obra, como tampoco lo son los personajes históricos de los pueblos «bárbaros»: así, muy claramente, en los textos escritos por Sigüenza y Góngora para el recibimiento del virrey, por lo que no hemos de ver en la presentación de Doramas un ejemplo único, un caso inusitado dentro de las obras de intención laudatoria del Siglo de Oro.

La aparición de Guía y de Gáldar adopta también la forma de un debate, en el que cada una de las poblaciones antepone su mayor valor: Guía, su riqueza y juventud; Gáldar, su nobleza y antigüedad. Según una interpretación reciente (Guerra Sánchez, 2007: 39-43)¹³, ambas poblaciones representarían, respectivamente, a los conquistadores castellanos y a la nobleza guanche, instalada en el antiguo guanartemato de Gáldar:

Su discusión se explica en tanto Guía representa a la sangre del conquistador castellano (es decir, el Otro), mientras Gáldar representa a la nobleza aborígen más arraigada. No en vano, en esta última localidad estaba la corte canaria del norte de la isla, y por ello será Gáldar, como personaje alegórico, el único capaz de emplear la lengua de Doramas, además de Sabiduría, claro está (Guerra Sánchez, 2005: 15).

La interpretación sería muy sugestiva... si fuera correcta, pero si nos atenemos al texto, que es la mejor manera de comprenderlo, leemos:

GÁLDAR:
Ynfaca, Doramas, ynfaca janbaeraza.
Es dar voces al viento.

GUÍA:
Doramas, aroja senefequé guanda demedre.
¡Qué sueño tan mortal!
(Cairasco de Figueroa, 2005: 43).

¹³ Véase también, del mismo autor, la «Introducción» a Bartolomé Cairasco de Figueroa, *Comedia del recibimiento* (Guerra Sánchez, 2005).

Efectivamente, las dos poblaciones hablan el idioma de los antiguos canarios. De hecho, son los únicos personajes que lo hacen, junto con Doramas y Sabiduría. Sin duda, las dos poblaciones hablan el idioma porque, efectivamente, aún se hablaba en esa época, como ya defendió Alejandro Cioranescu, y ésta era una manera de, no faltando a la verdad, presentar sobre las tablas una lengua que podía ser reconocida por el auditorio, creando la sorpresa necesaria, por lo inusitado, que requería el espectáculo dramático, y teniendo también, quizá, una intención evangelizadora o catequizadora. Algo no único en Cairasco, que ya había hecho sonar palabras portuguesas en su primera obra dramática, el entremés perdido del que sólo sabemos ese dato, e italianas en la *Tragedia de Santa Catalina* (Brito, 1999: 115), y quien tenía una clara propensión a rimar, en sus composiciones, palabras latinas y aun versos italianos completos. El poema y el teatro plurilingües fueron un reto aceptado por otros escritores, y no siempre con fines burlescos, como en la reproducción del habla de negros y vizcaínos: Gil Vicente, José de Anchieta, Sor Juana. Los casos más llamativos son, precisamente por su relación con la obra de Cairasco, los de Anchieta y Sor Juana. Ambos, tan lejanos en el tiempo, tuvieron, sin embargo, el deseo de reflejar sobre las tablas la rica diversidad lingüística y cultural brasileña y mexicana. Anchieta, en *Auto na Festa de Nadal ou Pregação Universal* reúne tres idiomas: portugués, español y tupí-guaraní¹⁴, y lo mismo hace en obras dramáticas para el recibimiento de obispos. Sor Juana compuso villancicos en nahuatl, la lengua de los mexicas, y albergó en otras de sus composiciones (especialmente en las de tema navideño), sin asomo de ridiculización, palabras y frases en latín, portugués, euskera y expresiones afectivas del habla de negros o Puerto Rico, no muy alejadas en su intención de las reproducciones del habla rústica en el teatro renacentista.

Sabiduría habla también la lengua aborígen gracias a su condición ultraterrena. Es la principal entre las tres y, de hecho, quien puede proporcionar la ciencia infusa a Doramas. Tan sólo

¹⁴ Para Brito (1999: 102 y 107), esto es un caso de claro sincretismo y, al mismo tiempo, un recurso de *captatio benevolentiae*, aunque también podría tener una intención humorística, como sugirió Cioranescu (Brito, 1999: 109). Fernández Hernández (2004: I, 247-259) ha subrayado el parecido entre las tres comedias de recibimiento que escribió Anchieta y las que se conocen de Cairasco.

Curiosidad e Invención no hablan la misma lengua de Doramas. Ello se debe, sin duda, a que, en la ideología del autor, la sabiduría del obispo y la de Doramas son equiparables, pues la una proviene del esfuerzo en el estudio y de su entrada en el estado religioso, mientras que la otra proviene de la filosofía natural y de un similar buscado apartamiento en la naturaleza (la selva), pero lo que no puede poseer el «bárbaro» que es Doramas es la curiosidad y la invención, cualidades más relacionadas con el arte literario y, concretamente, con el estilo manierista y artificioso de Cairasco.

En realidad, con la discusión entre las dos ciudades Cairasco no decía nada que no fuera un hecho muy bien conocido por sus contemporáneos: se estaba refiriendo a un pleito local manifiesto. En Gáldar, el primer núcleo urbano, se concentraba la nobleza, compuesta de castellanos, andaluces y extremeños, y era una villa adormecida y celosa de su preeminencia frente a un pueblo recién nacido y populoso, Guía, en el que se habían instalado comerciantes sin títulos, entre los que abundaban genoveses y portugueses, pero que ganaban pingües beneficios. Como es sabido, en 1526, el asentamiento de Guía, con apenas veinte años de vida, se había convertido ya en ayuntamiento y, ese mismo año, una gran representación de ciudadanos de Gáldar elevaba una protesta al rey por la disgregación, que los perjudicaba (Melián Aguiar, 2003).

En realidad, el debate Guía-Gáldar tiene más que ver con otra cuestión, el motivo de la preeminencia de la nobleza adquirida frente a la heredada, muy común en el Siglo de Oro y en la poesía laudatoria (también en Cairasco, como vimos), pero que alcanza en esta comedia una sistematización digna de mayor estudio. Lo que realmente están escenificando en la obra Guía y Gáldar es uno de esos frecuentes *pleitos de asiento* tan de la época (Rodríguez Yanes, 1992), para dilucidar quién tenía más derecho a sentarse cerca del altar (recordemos que ambos personajes alegóricos van a la catedral a ver la ceremonia del recibimiento al obispo). Es fácil rastrear en la *Comedia* las simpatías de Cairasco por la nobleza adquirida frente a la heredada que, amén de ser un tópico de la literatura laudatoria, entronca también con su propia vida, cosa que no se nos escapará ahora que conocemos tan bien, gracias a Millares Carlo o Cioranescu, entre otros, sus avatares biográficos (Cairasco fue descendiente de prósperos nizardos asentados en la isla y dedicados

a la manufactura y exportación del azúcar), y sabiendo también de la mentalidad de los hidalgos de esta época, que consideraban un desdoro el trabajo manual¹⁵. Con una mentalidad abierta a la actividad comercial, bullente en aquella época en las Islas de realengo, Cairasco no podía sino aplaudir los esfuerzos de sus paisanos por favorecer la prosperidad de la Isla. Así, el recibimiento del obispo se convierte en un pretexto, también, para hacer un análisis de la situación económica y de los remedios que necesita su Isla, no tan centrado en las costumbres como en la necesidad de trascender la rémora de la improductividad de los hidalgos y apostar por una sociedad más dinámica.

Cioranescu supuso que Cairasco se estaba refiriendo, en algunos versos, a las discordias que se estaban produciendo en el Cabildo catedralicio. En realidad, Cairasco sintetiza en los versos finales cuáles eran los problemas fundamentales que afrontaba aquella sociedad: la murmuración (la rueda de navajas)¹⁶, la inestabilidad inevitable a la que están sujetos los arbitrios humanos (esto es, la inconstancia de la Fortuna) y la crisis en la que estaba entrando el negocio de la caña de azúcar, que era vital para dos aspectos muy relacionados con la vida de Cairasco: las rentas eclesiásticas, responsables de gran parte de las espectaculares actividades culturales en las que brillaba la personalidad del canónigo, y el bienestar de su familia, que tenía varios ingenios en su poder y se dedicaba al negocio de la exportación del azúcar:

¹⁵ En Cairasco, tan propenso a darnos datos biográficos, son frecuentes las alusiones a los ingenios y el comercio. Como escribe en la canción esdrújula al príncipe Felipe III: «Volved las sacras lumbres a este cántico, / [...] / Y el azúcar veréis, fruto magnífico, / que en un ingenio deste Reino Atlántico, / a pesar se fabrica del Diabólico».

¹⁶ Según anota I. Arellano a los versos «Una rueda se hicieron / ¿quién duda que de navajas?», del baile de Quevedo «Las valentonas y destreza», sátira de las mujeres pedigüeñas, que *rueda de navajas* alude a la piedra de afilar y, por ende, a la habilidad de las pedigüeñas de sacarles el dinero a sus amantes (Quevedo, 2007: 39). En este caso, el verso no deja lugar a dudas: es la ‘piedra de afilar’ que murmura, es decir, la mala lengua.

La rueda de navajas, que murmura,
la rueda de Fortuna, que es tan varia,
y la rueda de ingenios, mal segura,
han puesto en estrechez a Gran Canaria.
(Cairasco de Figueroa, 1957: 131)¹⁷.

Del deseo de prosperidad surge todo el aparato que se relaciona con un obispo que le ha suscitado estas reflexiones por llamarse *Rueda*. Lo más obvio era jugar con las ideas de Fortuna que venían dadas, o traer a colación a Santa Catalina, a quien tan devoto era el poeta, pero no olvidemos que, además de la rueda, y de los elementos que recuerdan su inestabilidad (los globos de cristal que pisa, las velas y los pies alados que la apresuran, o el navío sin timón según la Emblemática), otro de los atributos de la Fortuna, en la *Iconología* de Cesare Ripa y en los emblemistas es, precisamente, la cornucopia, así que está relacionada no sólo con la buena o mala suerte, sino también con la prosperidad. De ahí su insistencia en la abundancia que puede encontrarse en las *Islas Fortunadas* y también el *deseo de que se produzca esa abundancia*. Pero el sistema de ideas de Cairasco es también consistente en sus fuentes simbólicas: la Fortuna, esa fuerza incontrolable de la Edad Media, en el Renacimiento y Barroco no depende sólo de los designios de una deidad pagana, sino también de la virtud y los esfuerzos humanos¹⁸, por lo que no hay que temer a la Fortuna cuando hay mérito que se contraponga a ella, como en los emblemas de Alciato número 98 (*Ars naturam adiuvat*: Mercurio sobre basamento sólido contrarrestando a Fortuna en la clásica postura de *Festina lente* [Wind, 1998: 87 y ss.], con un único pie apoyado sobre una bola y con

¹⁷ Entre 1560 y 1567 ya hubo una enorme fluctuación en la oferta y la demanda de azúcar en Europa, y finalmente caería del todo a partir de 1593, por lo que, ya en 1605, el negocio familiar de los Cairasco está en manos ajenas (Melián Aguiar, 2003: 185), así que Cairasco conocía muy bien los hechos: además de sus ingresos como canónigo, recibía también su parte en los negocios de la familia (Cioranescu, 1954: 69; Melián Aguiar, 2003: 183-184). Como recuerda Macías Hernández (1986: 269-354), el cobro de los diezmos por la Iglesia fue otra fuente de discordia en la época, por los fraudes y las tensiones, por ejemplo, entre campesinos, dueños de los ingenios y rentistas eclesiásticos.

¹⁸ Idea común en la época. Véanse, por ejemplo, los comentarios de Pedro Mexía (1989: 797-798), sobre la figura de la fortuna.

una vela desplegada) y 118 (*Virtute fortuna comes*: la cornucopia y el caduceo de Mercurio de Alciato) y, con determinación, puede pararse, con un puñal o un clavo (como en los emblemas de Marco Antonio Ortí dedicados a Jaime I: *Fortues Fortuna iuvat* y *Fortunæ domitor* o en *Maior quam cui possit fortuna nocere*, de Sebastián de Covarrubias).

Veamos ahora las dos figuras emparentadas que nos quedan: la pareja Doramas / Rueda. La comedia trata de aproximarlos sistemáticamente, considerando al canario como una prefiguración del obispo¹⁹. Según una muy sugestiva interpretación, los versos puestos en boca de Doramas,

Y a nadie espante que la lengua ruda
de un bárbaro canario a tal se atreva
y, de estilo y retórica desnuda,
presumo entrar en tan difícil prueba,
que Aquel que desató mi lengua muda
y me sacó de la profunda cueva
me dio poder de mejorar lenguaje
aunque me lo quitó de mudar traje,

hacen alusión al tamarco que porta y, por tanto, a su peculiaridad, pero, también, al hecho de que no ha dejado de conservar «su condición y entendimiento del mundo»²⁰, en epifonema de la condición del hombre canario, forzado, como Calibán, a adquirir una nueva lengua a la que hubo de traducir, sin perderla, su manera de ver el mundo (Padorno, 2002: 45-48). No hay que dejar de asociar, aún así, otras notas al personaje que tienen mucho que ver con su vestido. En primer lugar, «mejorar lenguaje» le permitirá mostrar su altura de pensamiento, que es la de un filósofo natural, equiparable

¹⁹ La concordancia entre uno y otro, tan común en la literatura religiosa, acostumbrada a ver en la Antigüedad anticipaciones de la venida de Cristo (sibilas, concordancia entre Viejo y Nuevo Testamento, paralelismos entre los héroes y dioses clásicos y el panteón cristiano), fue estudiada por Tabares Plasencia (2004: 475-488), quien señala, agudamente que, «del mismo modo que Doramas es la prefiguración de Fernando de Rueda, el mundo aborigen es la prefiguración del mundo cristiano en el Archipiélago».

²⁰ Véanse los comentarios de Padorno (2000: 39). Los versos están, en la edición citada, Cairasco de Figueroa (1957: 120). Vid. también Guerra Sánchez (2007).

con el docto obispo Rueda, mientras que su ropaje causa la extrañeza de quienes lo contemplan, pero avisa también de la vida que ha decidido vivir, relacionada con el tópico de la *aurea mediocritas*²¹ y con el mito de la Edad de Oro (pues es símbolo del pasado de las Islas Afortunadas, antes de la llegada de los españoles), asociados ambos temas a la frugalidad en el vestir y el comer, sobrepujando siempre la sencillez al artificio (las cosas que da la tierra frente a las viandas suculentas; el vestido humilde y grosero a las alhajas y las sedas, las armas aborígenes a la pólvora), como en estos versos del *Templo militante*:

siendo los hombres sanos, fuertes, ágiles,
que el gofio, los mocanes y bicácaros,
las comidas silvestres y marítimas,
eran entonces de mayor sustancia
que en este tiempo lleno de miserias,
jamón, perdices y cebadas tórtolas.
Y era de más valor la piel selvática,
la empleita de los árboles palmíferos,
que ahora holanda, terciopelo, límiste (I, 32).

Así que el vestido, en parte, está relacionado con el desprecio del mundo y con el elogio de la vida sencilla. Sencillo es también (se dice), el estilo usado por el rey aborigen para elogiar al obispo y al estilo de vida y filosofía que ambos comparten, y ello se afirma aunque, en realidad, es tan barroco como el del niño que, vestido de pastorcillo, recibió al obispo Cristóbal Vela en 1576. No hay contradicción en ello, pues lo de menos es la verosimilitud, ya que se trata, en ambos casos, de representaciones de la sencillez elogiada por todo escritor de la época, en el uso de un tópico reiterado (el del *sermo humilis*, estudiado por Curtius en su famoso libro) que puede coexistir (y por ello es un tópico), en un mismo texto, con una defensa de la artificiosidad en el estilo. El prototipo de hombre

²¹ Antes ya, incluso, de su retiro del mundo, practicaba la doctrina del justo medio (p. 121): «Aquí, cansado de correr la tierra, / ganando mil victorias cada día, / templaba el duro estilo de la guerra / con una natural filosofía, / y en un profundo valle y alta sierra / gozaba del murmurio y armonía / de claras fuentes y parleras aves / unas en tono agudo y otras graves».

salvaje, vestido con pieles, es, en el teatro Barroco, una representación de la inocencia prístina del hombre aún no condicionada por la educación y, en algunos casos, determinado por el mal uso del libre albedrío. Su vida es un ejemplo moral que siempre sobrepuja a las maneras del hombre «civilizado»: así ocurre con los bárbaros germanos frente a los cultivados romanos; con los indígenas frente a los europeos, en una mirada clásica que contagió a historiadores y cronistas como Pedro Mártir, a filósofos como Montesquieu, a poetas y dramaturgos como Ercilla, Viana, Lope, Vélez de Guevara o Calderón (Cro, 1977: 39-51 y Profeti, 1996: 51-54). En Doramas tenemos, además, a un personaje que, como el Andrenio de Gracián o los múltiples Segismundos de Calderón, ha salido de la cueva, acto en el que puede verse, en los versos citados, el sentido simbólico del renacimiento (Padorno, 2002: 47) y, también, el de ver la luz²².

Esta filosofía natural es el producto de una conversión similar a la que ha experimentado el obispo Rueda. Mientras que Doramas ascendió por sus propios méritos, alcanzando la Fama en la guerra y la realeza y, finalmente, se retira a su selva, por su parte, el obispo Rueda, también por el valor de su esfuerzo, ha destacado en las «guerras literarias» contra sus oponentes en los debates, asciende a la categoría de obispo y se retira a la contemplación (consiguiendo una «victoria sobre sí mismo») y decidiendo (en alusión al himno *Super flumina Babilonia*) colgar de los sauces los instrumentos musicales, y hallar «recreo / con música mejor que la de Orfeo» (Cairasco de Figueroa, 1957: 124).

Por un lado, se ha tratado el tema de la nobleza o valor adquirido por los estudios o la guerra, que los hacen merecedores de gozar de una Fortuna nunca adversa. Pero es que, además, se ha producido un curioso proceso. Cairasco insiste en el paralelismo, e incluso invierte sus papeles: si Doramas ha podido mostrar una elocuencia que no se le suponía, el obispo ha mostrado su arrojo en las «guerras literarias» que ha emprendido, así que surge un nuevo tema en esta conjunción, que es el de la conciliación entre las armas y las letras, clara ejemplificación del anterior motivo de la *Discor-*

²² En otro lugar, cuando Doramas ve por primera vez a las tres figuras alegóricas, dice de ellas que, más que damas, «parece... cosa del cielo».

dia concors: dos contrarios temperamentos, unidos, conseguirán la prosperidad anhelada, como en el emblema 41 de Alciato (*Unum nihil, duos plurimum posse*, que representa a Diomedes y Ulises, epítomes de la fuerza y el ingenio), uno de los que suelen citarse para referirse a la Concordia.

Al final de la escena primera, con el recurso a la *deixis ad oculos*, antes mencionada, el dramaturgo, insistiendo en un elemento que tiene valor anticipador de lo que va a ocurrir, al final de la escena primera hace que Sabiduría pida a Curiosidad «estas armas» y ésta misma, cuando Doramas, contra todo pronóstico («¿A un bárbaro tan rústico / ajeno de elegancia y de retórica, / sin letras y sin término, / quieres encomendar cosas difíciles?»), vence en la batalla dialéctica sobre todos sus oponentes, proclama:

Toma las armas, capitán famoso,
aunque tantas victorias has ganado.
(Cairasco de Figueroa, 1957: 129).

Se trata, evidentemente, de uno de estos «emblemas escénicos» característicos del teatro barroco (Regalado, 1995: 508): muchos espectadores, acostumbrados a «leer» el sentido de ciertos objetos mostrados en el púlpito o pintados en el cuadro, aludidos en el texto literario o representados en el teatro, debían saber cuál era el significado simbólico de estas armas que se le entregaban y que a los espectadores se mostraron, pero no se describieron al lector, pues, desgraciadamente, no hay ninguna didascalía que nos avise, ni descripción del arco de triunfo erigido en la catedral, con el que quizá hubiera guardado relación. Un nuevo espacio para la interpretación. A la vista del resultado, ante este intercambio de roles y, si no erramos, ¿qué armas recibirá Doramas en premio a su victoria, precisamente, literaria, sino aquellas que lo sean por haber ganado con la palabra? Quizá hemos de suponer que estas armas pudieran ser las de Sabiduría (esto es, la simple armadura que cubre el pecho, como sugiere Cesare Ripa en relación con la Sabiduría Divina²³) o, por qué no, maza y arco, como en el emblema 180 de Alciato,

²³ Porque «la espada y el morrión pueden perderse y caer abatidos en la tierra, mientras las armas de la Sabiduría, ceñidas como están a nuestro cuerpo, gozan de gran firmeza y entera estabilidad» (Ripa, 1987: II, 283).

Eloquentia fortitudine præstantior, con el que Doramas quedaría claramente identificado con el Hércules Gallico, el prototipo de la fortaleza física (vestido de pieles, para aumentar el paralelismo), pero en su faceta de quien, amén de poder dominar con la fuerza, es capaz de vencer con el poder de la palabra.

ESTRUCTURA SIMBÓLICA

Otra de las cuestiones importantes tiene que ver con la arquitectura simbólica de la pieza y el porqué de la elección de los personajes. En el primer grupo, el de los concelebrantes, hay tres figuras benéficas: Sabiduría, Invención y Curiosidad. Para los propósitos del canónigo, no hacían falta concretamente tres, pero puede ser que esté operando aquí el recuerdo del emblema 162 de Alciato (*Gratiæ*), el de las tres Gracias y, quizá, el comentario de Diego López, que asocia a las tres figuras con la concordia y la prosperidad resultante:

Quisieron los antiguos significar con esto que la fertilidad de los campos y abundancia de pan y de otras cosas es hija de la paz, amistad y gracia, que ay donde las leyes santas son guardadas con rectitud general [...] porque donde reyna la ley de Dios, la justicia y la equidad cessan las violencias, los hurtos, los latrocinios, los robos, las dissenciones y producen abundantes frutos y todas las cosas están adornadas²⁴.

Por otro lado, según recuerda Alciato, las tres gracias son Alegría-Eufrosina; Resplandor-Aglaia y Persuasión-Pitho, quizá reconocibles, respectivamente, en las figuras de Invención, Curiosidad y Sabiduría. En suma, hay tres grupos de tres personajes emparentados. Las tres figuras alegóricas, que ejemplifican virtudes (llamémoslas literarias, pues no son las teologales) y se relacionan simbólicamente, como proponemos, con las tres gracias; los tres personajes relacionados por el común rasgo de la sabiduría (la propia figura alegórica, más el obispo y Doramas quien, curiosamente,

²⁴ Citado por Santiago Sebastián en su edición de los *Emblemas* de Alciato (1985: 206).

presenta a Rueda a siete ninfas –representación de las siete Islas–, de la misma manera que a la Sabiduría puede presentársela como rodeada, precisamente, de siete ninfas, como en el emblema *Noli altum sapere sed time*, en los *Triunfos morales* de Francisco de Guzmán²⁵); y, por último, los tres personajes que representan la prosperidad material conseguida con el propio esfuerzo (Doramas, Rueda y Guía) y, por otro, sus oponentes, los derrotados por Doramas y Rueda, junto con la noble Gáldar.

La unión del pasado venturoso (Islas Afortunadas, Edad de Oro), representado en la filosofía y sabiduría naturales de Doramas, más la sabiduría y filosofía cristianas del obispo que viene, junto a los prósperos comerciantes canarios, conseguirán para las Islas una nueva Edad de Oro que, amén de la defensa de las tres virtudes teológicas (Gran Canaria-Caridad; Tenerife-Fe y La Palma-Esperanza), más la virtud cardinal de la Fortaleza, representada en La Gomera, dará también la prosperidad ansiada y la constancia en la Fortuna para las otras, que se presentan como menos ricas:

La quinta y más pequeña, que en un cerro
tiene un árbol famoso celebrado,
sin el agua del cual sería a destierro,
sin hacer allí gente ni ganado,
dice, señor, que, aunque se llama el Hierro,
será en amaros oro tan cendrado,
que de Fortuna insana los combates
jamás podrán quitalle sus quilates.

La sexta, que en la fe fue la primera,
de quien tomaban los obispos nombre,
que, a pesar de Fortuna, la bandera
ha sustentado siempre y el renombre,
se llama Lanzarote; y tan entera
está en el valeroso sobrenombre,
que contra Mauritania y contra Francia
tendrá, y en vuestro amor, perseverancia.

La postrera y mayor, a quien conviene
el nombre de tan fuerte y venturosa,
por serlo en obras en que se entretiene
de orchilla y de ganados caudalosa,

²⁵ Recurso también utilizado en la comedia del recibimiento a Cristóbal Vela.

por vos, señor, grande esperanza tiene
de ser presto más fuerte y más dichosa,
y dice que, aunque ha sido la postrera,
en amaros pretende ser primera.

(Cairasco de Figueroa, 1957: 127-128).

El itinerario, pues, parte de la unión entre Gran Canaria y el obispo quienes, por sus propios méritos, triunfarán sobre la varia Fortuna. Ello traerá a las Islas la Prosperidad ansiada y, también, la Concordia, tanto más conseguida cuanto ha sido a través de la Variedad (figura predilecta para Cairasco, como vemos en el *Templo militante*), esto es, de la *Discordia concors*: el debate, la complementación y la inversión de papeles. Curiosamente, también forma parte de esta compleja oposición de contrarios el hecho de que se rechace la Fortuna, siendo varia, pero se aprecie, sin embargo, la variedad. Quizá esto se explique mejor a través de los significativos versos del *Templo militante* en que se distingue entre la Variedad Viciosa y la Variedad Cristiana, vestida ésta cortesánamente, en un carro tirado por dos jilgueros (quizá alusión al emblema *Docuit ista fames*, de Sebastián de Covarrubias²⁶), y unida inseparablemente a Unidad y Concordia (el interés del fragmento disculpa su longitud):

Por cosas naturales
juzgamos los secretos
de nuestro entendimiento más ajenos,
los bienes celestiales,
eternos y perfetos,
son de una variedad eterna llenos,
y los bienes terrenos,
los libros, los sermones,
historias y poesías,
músicas, fantasías,
convites, fiestas y conversaciones,
tanto seránpreciadas
cuando de variedad más adornadas.

²⁶ La iconografía simbólica permite que variadísimas figuras puedan tirar de un carro, correspondiendo cada una de ellas a un sentido más o menos preciso. El jilguero está asociado a la Pasión de Cristo y, como tal, aparece en el cuadro de Rafael *La virgen del jilguero* (Charbonneau-Lassay, 1997: II, 533-534).

Varias fueron las penas
de la pasión de Cristo,
varias sus profecías y blasones,
varias, y de amor llenas,
y de sentido mixto,
las lenguas de los doce y sus razones,
varios los altos dones,
varias las obras siete,
varios los mandamientos,
varios los sacramentos,
varios los gozos que el señor promete
a los que le imitaren
y por virtudes varias caminaren.

Tocada a la española,
vestida a la latina,
de variedad cubierta, en fimbrias de oro,
con rica laureola,
de mucha piedra fina,
varias en la virtud, color, decoro,
llegó al sagrado coro
la Variedad cristiana,
con diverso aparato,
haciendo a todos plato
de su varia riqueza soberana,
y llevaban ligeros
el carro por el aire dos sirgueros.

En sus prisiones iba
la variedad viciosa.

[...]

Dos damas principales,
Unidad y Concordia,
venían junto della,
porque esta reina bella
no consiente mudanza ni discordia
que sus varios efetos
a solo un fin, que es Dios, están sujetos (II, 17).

Recordemos que la cornucopia es símbolo de Fortuna, pero también de Prosperidad y de Paz. No faltaba a Cioranescu razón al apuntar que Cairasco también se refería a la discordia existente

en el Cabildo catedral tras la gestión del anterior obispo, Cristóbal Vela, junto a las otras desavenencias que hemos apuntado. De hecho, el final de la comedia hace uso de un nuevo valor simbólico de la rueda, del que no conozco trasunto iconográfico (al menos en forma de rueda, quizá licencia de Cairasco para forzar la imagen), y que es alusión al pacto entre Dios y Noé, tras el Diluvio Universal, que quedó sellado con un arco iris o arco de paz: «Estará el arco en las nubes y yo lo veré, para acordarme de mi pacto» (Génesis, 9: 16):

Después del gran diluvio, a las criaturas
trató el creador de paces ordinarias,
y, en prendas que serán siempre seguras,
les dio una rueda de colores varias²⁷.
(Cairasco de Figueroa, 1957: 133).

No creemos ir errados en relación con las fuentes emblemáticas de Cairasco, línea de investigación que podría aportar muchos frutos en el futuro. Como ya comentamos, para el recibimiento del obispo se organizaron, además de la comedia de Cairasco, arquitecturas efímeras con emblemas hechos entre el poeta y Luis de Morales. A ellas se refiere *Invención* al comienzo de la obra, probablemente subrayando el «allá» con un gesto que iba en dirección a la catedral de Santa Ana:

Estuve allá, inventando una Fortuna
que tiene su inconstante y varia rueda
a la del Ilustrísimo rendida,
por ser fundadas de diverso modo:
aquélla en variedad, ésta en virtudes.

Desgraciadamente, de nuevo, no podemos sino imaginarnos cómo pudo haber sido ese emblema representado en 1582 en el interior de la catedral, pero sin duda contenía dos ruedas, y una de

²⁷ Esas «colores varias» eran tres: amarillo, rojo y verde, imagen muy frecuentada en los autos calderonianos (Arellano, 2000: 30-31). De la misma manera que el arco sella el pacto entre Dios y el hombre, que trae la paz, este nuevo *Rueda* «enriquecerá... las Canarias».

ellas dominando sobre la otra que, quizá, como en algunos emblemas, estuviera rota o con un clavo o puñal clavado, fijándola para que no gire. Si no podemos rescatar las memorias de estos festejos, quizá ya irremediablemente perdidas, al menos podemos asomarnos a ellos gracias a una faceta aún poco estudiada en Cairasco, en la que se revela su clara inserción en los gustos de su siglo, inmerso en la cultura simbólica de raigambre renacentista, pero exacerbada en el siglo XVII, y acostumbrado a ver y a pensar mediante figuras sensibles y objetos del mundo que trascendían su apariencia para adquirir nuevos significados.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, 1985. *Emblemas*. Edición de Santiago Sebastián. Akal, Madrid.
- ALONSO, M^a R., 1952. «La obra literaria de Bartolomé Cairasco de Figueroa». *Revista de Historia*. 100: 334-389.
- ALONSO, M^a R., 1977. «La literatura en Canarias (del siglo XVI al XXI)», en MILLARES TORRES, A.: *Historia general de las Islas Canarias*, t. IV. Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 282-295.
- ARELLANO, I., 2000. *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. Reichenberger-Universidad de Navarra, Pamplona-Kassel.
- BRITO, C., 1999. «El teatro de Canarias: José de Anchieta (1538-1597) y Cairasco de Figueroa (1534-1610)», en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. & R. GONZÁLEZ CAÑAL (coords.): *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1998*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 99-118.
- BRITO, C., 2001. «“Luz meridional”: Cairasco de Figueroa y la escuela andaluza», en CRUZ CASADO, A. (ed.): *Luis Barahona de Soto y su época*. Ayuntamiento de Lucena, Lucena.
- CAIRASCO DE FIGUEROA, B., 1615. *Templo militante*. Pedro Crasbeeck, Lisboa.
- CAIRASCO DE FIGUEROA, B., 1957. *Obras inéditas. I. Teatro*. Edición de A. Cioranescu. Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife.
- CAIRASCO DE FIGUEROA, B., 1995. *Poesías líricas y eróticas atribuibles*. Edición de A. Cioranescu. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, La Laguna.
- CAIRASCO DE FIGUEROA, B., 2005. *Comedia del recibimiento*. Archipiélago, Las Palmas de Gran Canaria.

- CHARBONNEAU-LASSAY, I., 1997. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- CIORANESCU, A., 1954. «El teatro de Cairasco», en *Estudios de literatura española y comparada*. Universidad de La Laguna, La Laguna.
- CIORANESCU, A., 1957. «Cairasco de Figueroa. Su vida, su familia, sus amigos». *Anuario de Estudios Atlánticos*. III: 275-386.
- COTARELO Y MORI, E., 2000. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Edición de José Luis Suárez García y Abraham Mardroñal. Universidad de Granada, Granada.
- CRO, S., 1977. «Las fuentes clásicas de la utopía moderna: el *Buen salvaje* y las *Islas Felices* en la historiografía indiana». *Anales de Literatura hispanoamericana*. VI: 39-51.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R., 2004. «El recibimiento del siglo XVI: un diálogo entre dos orillas. José de Anchieta y Bartolomé Cairasco de Figueroa. Notas para un estudio de los orígenes del teatro en estas islas», en GONZÁLEZ LUIS, F. (ed.): *Actas del Congreso Internacional «IV Centenario de Anchieta»*, vol. I. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, pp. 247-259.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R., 2007. «Los elementos espectaculares en los prolegómenos de la *Comedia en honor a don Cristóbal Vela (1576) Recebimiento de Cairasco de Figueroa*». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*. XXV: 175-183.
- GARCÍA MAHÍQUEZ, R., 1988. *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*. Tuero, Madrid.
- GÓMEZ-PAMO Y GUERRA DEL RÍO, J. R., 1999. «Emblemas heráldicos de Cairasco de Figueroa». *El Museo Canario*. 54: 1, 291-304.
- GUERRA SÁNCHEZ, O., 2005. «Introducción» a B. Cairasco de Figueroa, *Comedia del recibimiento*. Archipiélago, Las Palmas de Gran Canaria.
- GUERRA SÁNCHEZ, O., 2007. *La expresión canaria de Cairasco*. Anroart, Las Palmas de Gran Canaria.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor, 1982. *Loa a los años del reverendísimo padre nuestro fray Diego Velázquez de la Cadena, representada en el Colegio de San Pablo*, en *Inundación castálida*. Edición de Georgina Sabat de Rivers. Castalia, Madrid.
- MACÍAS HERNÁNDEZ, A., 1986. «Fuentes para el estudio de la producción agraria en las Islas Canarias: el diezmo en la diócesis canariense (1480-1820)». *Anuario de Estudios Atlánticos*. 32: 269-354.
- MELIÁN AGUIAR, M. J., 2003. «Aproximación al contexto histórico de la figura de Bartolomé Cairasco de Figueroa», en SANTANA HENRÍ-

- QUEZ, G. & E. PADORNO (coords.): *Bartolomé Cairasco de Figueroa y los albores de la literatura canaria*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 157-190.
- MEXÍA, P., 1989. *Silva de varia lección*. Edición de Antonio Castro. Cátedra, Madrid.
- MILLARES CARLO, A., 1932. *Ensayo de una biobibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Tipografía de Archivos, Madrid. Ampliada luego, con la colaboración de M. Hernández Suárez, en *Biobibliografía de escritores canarios (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1975-1992, 6 vols.
- PADORNO, E., 2000. *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria. Incluido en *Vueltas y revueltas en el laberinto*. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2006, pp. 87-106.
- PADORNO, E., 2002. *La parte por el todo: Propositiones y ensayos sobre poesía canaria*. Boca de Riego, Las Palmas de Gran Canaria.
- PROFETI, M. G., 1996. «Islas en el tablado». *Salina. Revista de Lletres*. x: 51-54.
- QUEVEDO, F. de, 2007. *Poesía burlesca II. Jácaras y bailes*. Ed. de I. Arellano. Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante [11-03-2010] <<http://www.cervantesvirtual.com>>.
- RAMOS DEL CASTILLO, D., 1675. *Autos / sacramentales / y al nacimiento / de / Cristo, / con sus loas, y entremeses / recogidos de los maiores ingenios de España*. Antonio Francisco de Zafra, Madrid. Hay edición moderna de Paula Jiménez Hernández, Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2009.
- REGALADO, A., 1995. *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Destino, Barcelona.
- RÍOS CRUZ, A., 2001. «Recursos escénicos en la comedia hagiográfica de Cairasco de Figueroa». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*. XIX: 313-326.
- RIPA, C., 1987. *Iconología*. Akal, Madrid.
- RODRÍGUEZ YANES, J. M., 1992. *Tenerife en el siglo XVII. Tensiones y conflictos en la segunda mitad de la centuria*. Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, C. de, 1680. *Theatro / de virtudes políticas, / que / constituyen á un príncipe: advertidas en los / monarchas antiguos del Mexicano Imperio, con / cuyas efigies se hermoseó el / arco triumphal, / que la muy Noble, muy Leal, Imperial Ciudad / de México / erigió para el digno recibimiento en ella del / excelentis-*

- simo señor virrey / conde de Paredes, / marques de La Laguna, &c.*
Viuda de Bernardo Calderón, México.
- TABARES PLASENCIA, E., 2004. «Notas acerca de Doramas en la *Comedia del recibimiento* de Bartolomé Cairasco de Figueroa: la interpretación figural», en DÍAZ ALAYÓN, C. & M. MORERA (coords.): *Homenaje a Francisco Navarro Artilles*. Academia Canaria de la Lengua, Islas Canarias, pp. 475-488.
- TORRE, L. de la, 1983. *La música en la Catedral de Las Palmas (1514-1600). Documentos para su estudio*. Sociedad Española de Musicología, Madrid.
- VEGA, L. de, 1966. *Obras de Lope de Vega. Vol. XIV: Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*. Edición de M. Menéndez y Pelayo. Atlas, Madrid.
- WIND, E., 1998. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Akal, Madrid.
- ZEROLO, E., 1897. «Noticias de Cairasco de Figueroa y del empleo del verso esdrújulo en el siglo XVI», en *Legajo de varios*. Garnier, París.