



**“LAS OTRAS INDIAS”: VISIONES DEL ABORIGEN
CANARIO EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO**

Carlos Brito Díaz



Es inexplicable, en el océano argumental del teatro áureo, la ostensible penuria de piezas dramáticas referidas al descubrimiento y colonización de América, empresa a todas luces insoslayable para el nacionalismo historicista de que nuestros dramaturgos hicieron gala. Un breve haz de comedias justifica la extraña ausencia del tema americano en nuestras tablas: Lope de Vega parece querer convertirse en el pionero escénico de la conquista con *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*¹, aunque también es autor de *Arauco domado*², del *Brasil restituido*³, de una comedia perdida, *La conquista de Cortés* (conocida también por *El marqués del Valle*), y de dos autos sacramentales, *La Araucana* y *El viaje del alma*⁴. El único precedente teatral del Fénix fue la escena XIX del *Auto de las*

¹ Publicada en la *Parte IV* [Madrid, 1616] (cfr. M.^a Cruz Pérez y Pérez, *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1973 [Cuadernos Bibliográficos, XXIX]), p. 40, aunque escrita antes porque aparece en las listas preliminares de su novela *El peregrino en su patria* (Sevilla, 1604).

² *Parte XX* (Madrid, 1625). S. Griswold y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 285, la fechan entre 1598-1603 (¿1599?).

³ Compuesta en 1625, según el autógrafo (cfr. S. Griswold y C. Bruerton, cit., p. 98).

⁴ Vid. Patrizia Garelli, “Lope de Vega y la conquista de América: teatro y opinión pública”, en F. Ramos Ortega (coord.), *Actas del Coloquio “Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana”*, Anejos de *Pliegos de Cordel*, II, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma, 1981, p. 289. Para un estudio más completo, véase la bibliografía citada en la nota 2.

artículos

Cortes de la Muerte (Toledo, 1557), de Michael de Carvajal y Luis Hurtado de Toledo, excepción de un siglo que omitió el tratamiento escenográfico de las Indias americanas. Tras Lope siguen: Ricardo de Turia y *La bellígera española*; Fernando de Zárate y *La conquista de México*⁵; Francisco González de Bustos y *Los españoles en Chile*⁶; Gaspar de Ávila y *El gobernador prudente y El valeroso español y primero de su casa Hernán Cortés*; Tirso de Molina y su trilogía sobre los Pizarro (*Todo es dar en una cosa, Amazonas en las Indias y La lealtad contra la envidia*, presumiblemente compuestas entre 1626 y 1632)⁷, y Calderón de la Barca con *La aurora en Copacabana*, escrita en la década de 1650. La incorporación de América como “caso” teatral a la escritura de nuestros comediógrafos conllevó la pintura cosmovisiva de tierras e individuos inéditos y ajenos a las convenciones del mundo conocido: bajo la prédica del exotismo geográfico o del primitivismo ideológico nace para la escena europea un nuevo tipo dramático que se incorpora, en régimen de antagonismo, a la nómina estereotipada por la fórmula sociológica del teatro lopesco: el personaje del indio o indígena⁸, que revuelve toda su épica humanidad para rebelarse ante el usurpador extranjero. No obstante, junto a los “bárbaros”

⁵ Aparecieron, respectivamente, en *Norte de la poesía española...* (Valencia, 1616) y en la *Parte XXX de comedias de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1668). Fueron editadas hace pocos años junto al *Nuevo Mundo*, al *Arauco domado* de Lope y a las *Cortes de la Muerte*: véase *América en el teatro clásico español. Estudio y textos*, estudio preliminar, ediciones, bibliografía y notas de Francisco Ruiz Ramón, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra (EUNSA), Anejos de *RILCE*, 12, 1993.

⁶ *Parte XXII de comedias nuevas escogidas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1665).

⁷ En estas piezas “el elogio del ‘héroe americano’, esto es, de un personaje puesto en particular evidencia en el transcurso de la empresa colonial, sigue un rumbo paralelo al de la monarquía española, para confluir los dos en la exaltación de la religión católica” (*vid.* P. Garelli, *cit.*, p. 290).

⁸ El tema ha sido objeto de atención en el teatro del Fénix: a los trabajos de R. Minián de Alfie, O. Mazur y S. Gilman (referidos por P. Garelli, *op. cit.*) hemos de añadir el de Thomas E. Case, “El indio y el moro en las comedias de Lope de Vega”, en B. Mújica y S. D. Voros (eds.), *Looking at the «Comedia» in the Year of the Quincentennial*, MD: VP of America, Lanham, 1993, pp. 13-21. Para una mirada de carácter general, véase H. Capote, “Las Indias en la poesía española del Siglo de Oro”, *Estudios Americanos*, VI (1953), pp. 5-36.

artículos

americanos, la comedia nacional desata paralelamente la visión de otro mundo aborigen, el de los “indígenas” canarios, convertidos y conquistados por la pericia castellana en un proceso histórico que culmina con la capitulación de Tenerife, última isla sometida, en 1496. Lope de Vega, por boca de fray Diego, uno de los personajes de la comedia *San Diego de Alcalá*⁹, pinta la claudicación de las islas en clave profética:

En los de Fuerteventura
impresión hace el tratarles
los misterios de la fe;
los de la Canaria Grande
defienden que entren en ella;
pero si los conquistase
el Rey, como en Dios lo espero
(aunque tiempos adelante),
también la fe tomarían,
puesto que es gente intratable,
y más los que Guanchos llaman,
que allá en Tenerife caen¹⁰.

El “nuevo mundo” se iniciaba, por tanto, en unas “Indias” más próximas que el continente colombino, aunque la dialéctica escénica se repite para unos, guanches canarios, y para otros, indios americanos, en la misma fórmula ideológica. También a Lope de Vega le fue dada la iniciativa de teatralizar los episodios de la Conquista del archipiélago en dos piezas que inauguran (y casi ultiman) la presencia del “indigenismo canario” en el teatro español del Siglo de Oro: la *Comedia famosa de los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*¹¹ y la de *San Diego de Alcalá*,

⁹ Escrita seguramente en 1613 para conmemorar el XXV aniversario de la muerte del santo (cfr. S. Griswold y C. Bruerton, cit., p. 90). Apareció en la *Parte tercera de las comedias de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1653) [vid. M.^a Cruz Pérez y Pérez, cit., p. 74].

¹⁰ BAE, XI, t. 186, estudio y edición preliminar de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, pp. 138-139.

¹¹ *Parte X* (Madrid, 1618), pero fechada entre 1604-1606 (Morley y Bruerton, cit., pág. 86). Aparece en las listas de *El peregrino* como *Conquista de Tenerife*. Existe edición moderna sin notas: Lope de Vega, *Los guanches de Tenerife y Conquista de Canaria*, prólogos de S. de la Nuez, E. J. Rodríguez Abad y A.

artículos

amén de algunas alusiones a las islas en *La Dragontea*¹².

El Fénix no dejó escapar el filón de lírica épico-dramática que venía propiciado por la conflictiva convivencia histórica entre los aborígenes isleños y los castellanos, según hojeó en la fuente principal de *Los guanches de Tenerife: las Antigüedades*¹³, de Antonio de Viana¹⁴. En la captación del mundo indígena, Lope

Tejera Gaspar, Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Museos y Centros del Cabildo de Tenerife-Caja General de Ahorros de Canarias, 1996.

¹² En una decena de octavas relata el acoso y derrota de los piratas de Drake en las costas de Gran Canaria:

Con estas arrogancias sale ahora
la inglesa, fuerte y codiciosa armada,
juzgándose del mundo vencedora,
a la prosecución de su jornada:
corre el inglés de su rosada aurora
hasta Canaria, por probar la espada,
como si fuera gente que pudiera
huir el rostro a su arrogancia fiera.

[...]

Cinco leguas corrió más adelante;
mas no hay remedio aunque la isla ciña,
para sus pretensiones importante,
por más que sus montañas escudriña;
determinase hacer agua bastante,
y veinte ingleses pone en la campiña
que llaman los isleños Melenara,
pero vendióse el agua allí muy cara.

(Lope de Vega, *La Dragontea* [Madrid, 1598], *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, t. III, Madrid, Antonio de Sancha, 1776, ed. facsimilar, Madrid, Arco-Libros, 1989, pp. 240-241.)

¹³ *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria, Conquista de Tenerife y apareamiento de la ymagen de Candelaria* (Sevilla, 1604), de la que existe edición facsimilar (prefacio de María Rosa Alonso, La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna-Universidad de La Laguna-Cabildo Insular de Tenerife-Dirección General de Cultura del Gobierno de Canarias, 1996). La epopeya cuenta, además, con dos ediciones modernas: Antonio de Viana, *Conquista de Tenerife*, 2 vols., edición de A. Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1986, y *Antigüedades de las Islas Afortunadas*, edición y notas de María Rosa Alonso, 2 vols., Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Biblioteca Básica Canaria, 5), 1991.

¹⁴ Marcelino Menéndez y Pelayo reconocía ya la deuda de la comedia de Lope con la epopeya del poeta tinerfeño ("Los Guanches de Tenerife y Conquista de Canaria", *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949, t. V, pp. 286 y ss.). Las intersecciones entre drama y poema han sido estudiadas: A. de

parece utilizar la misma fórmula mixta, que le permite conjugar el escenario de la historia con las libertades de la poesía, también expuesta en *El nuevo mundo*¹⁵. Sin embargo, la primera exposición escénica del aborigen canario no correspondió, en rigor, a Lope, aunque éste fijó su tipología: fue el poeta grancañario Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610) el responsable de la primera dramatización de un guanche, el caudillo aborigen Doramas, en su *Comedia del recibimiento* (1582)¹⁶. Las intervenciones iniciales del mencey recogen fragmentos de la lengua vernácula, que Cairasco transcribe al oído castellano y Sabiduría, una entidad simbólica del auto, traduce. La Escena III nos devuelve a Doramas quien, por efecto de las convenciones del teatro del Siglo de Oro, muda su lenguaje y adopta el cauce de la octava real, con la que desata un largo parlamento donde conviven algunos de los tópicos asociados a las Islas: el de la “selva” homónima, que alimenta una de las constantes mitopoéticas de la cultura insular¹⁷, o el de la

Lorenzo-Cáceres, *Las Canarias de Lope*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1935; *eiusdem*, “Las Canarias en el teatro de Lope de Vega”, *El Museo Canario*, 6 (1935), pp. 17-32; “Las Canarias de Lope de Vega. Una página inédita de don José de Viera y Clavijo sobre los *Guanches de Tenerife*”, *El Museo Canario*, 8 (1936), pp. 38-40, y S. de la Nuez, “Las Canarias en la obra de Lope de Vega”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 10 (1964), pp. 11-159.

¹⁵ El análisis de ambas comedias es el objeto de nuestro trabajo “Canarias y América: el mundo aborigen en dos piezas teatrales de Lope de Vega”, en *Actas del II Congreso Iberoamericano de Teatro «América y el teatro español del Siglo de Oro»* [Cádiz, 23-26 de octubre de 1996], en prensa.

¹⁶ A. Cioranescu halló en un código de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (editado por J. J. Labrador Herraiz y Palph A. DiFranco y prólogo de Maxime Chevalier, *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1989) las cuatro únicas comedias conservadas del canónigo-poeta: dos piezas hagiográficas (la *Tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría* y la *Tragedia de Santa Susana*), un auto sacramental (*Comedia del alma*), y la *Comedia del recibimiento que se le hizo al Reverendísimo Señor don Fernando de Rueda, Obispo de Canaria, en su Iglesia el día 8 de mayo de 1582*, editadas anteriormente por A. Cioranescu (*Obras inéditas, I. Teatro*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1957). La *Comedia del recibimiento* fue incluida por R. Fernández en la antología de *Teatro canario, I (Siglo XVI al XX)*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991, pp. 81-103.

¹⁷ Documentada con amplitud en el rastreo historiográfico y literario de A. Sánchez Robayna, “Cairasco de Figueroa y el mito de la Selva de Doramas”, *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, La Laguna, Real Sociedad Económica de

artículos

Naturaleza amena (de raíz bucólico-idílica):

Yo soy aquel Doramas, tan famoso,
que en cuanto el sol rodea y el mar baña
he dilatado el nombre generoso
que aún vive entre umbrífera montaña;
en ella tuve ya dulce reposo,
albergue ameno, próspera cabaña,
gozando de sus frutas y arboleda,
sin temor de Fortuna y de su rueda¹⁸.

El vigoroso guerrero guanche refiere, “a posteriori”, su derrota y conversión religiosa en un relato que se cierra con la descripción alegórica de las siete islas y con los juegos panegíricos en torno al apellido del prelado. La condición de la pieza limita el planteamiento escénico del indígena, constreñido a las convenciones genéricas del teatro contrarreformista, donde se anteponen la alegorización y la finalidad panegírica al debate dramático en torno a la civilización y la barbarie. Con todo, Cairasco “funda” algunos signos de percepción del guanche: el primitivismo, el ardor guerrero, la bienaventuranza del simple en comunión con el medio vegetal, su ventura y dignidad “naturales”, sin que se den asomos de la dialéctica conquistador/conquistado, estrategia silenciada en pro de la “laudatio”, y resuelta en un parangón de nobleza entre el caudillo y el prelado:

Tener yo asiento, como habéis oído,
en esta fertilísima montaña,
fue sombra del albergue y patrio nido
que vos, señor, tenéis en las de España;
y, siendo montañés vuestro apellido [Rueda],
a propósito viene la maraña,
pues, como yo le di nombre a la mía,
así a las vuestras vos dais nombradía¹⁹.

La identidad del aborígen queda reducida a la complicidad del

Amigos del País de Tenerife, 1992, pp. 67-151.

¹⁸ Citamos por la edición de A. Cioranescu, B. Cairasco de Figueroa, *Obras inéditas, I. Teatro*, cit., p. 120.

¹⁹ Edición citada, p. 123.

artículos

homenaje, compartido con las personificaciones de Gáldar y Guía, que tributan su elogio en el concurso emblemático de las octavas finales en torno al apellido del obispo. No podemos olvidar que esta pieza forma parte de un ceremonial más amplio, desarrollado en la calle, bajo el protocolo de un “espectáculo” al uso de la fiesta barroca, como sucedió con ocasión de la llegada e incorporación a la diócesis de don Cristóbal Vela en 1576, para quien el poeta-dramaturgo compone una comedia hoy perdida²⁰.

Indudablemente, fue Lope de Vega el dramaturgo que dotó de mayor proyección escénica al indígena prehispánico de las Islas, aunque su percepción fue ambigua y tamizada de preconcepciones y errores. Se le debe el esfuerzo de recreación de ambientes aborígenes (la insularidad, el espíritu bélico, la ingenuidad manipulable, algún aire musical —el “fan falalán” del acto II o “baile canario”—) y la fidelidad a ciertos personajes (Bencomo, Tinguaro, Gonzalo del Castillo, el Adelantado Alonso Fernández de Lugo) y sucesos (el relato mariano de la aparición

²⁰ Según anota A. Millares Carlo en su *Biobibliografía de escritores canarios (Siglos XVI, XVII y XVIII)*, Madrid-Las Palmas, Plan Cultural de la Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas-Museo Canario, 1977, vol. II, p. 126, en el mismo manuscrito en el que se encontraba la comedia se relaciona el ceremonial de la entrada del prelado, así como los dibujos y los motes (presumiblemente del mismo Cairasco) de los tres arcos construidos al efecto y cuya iconografía aprovechó la simbología del apellido del obispo. A. Millares Carlo transcribe que don Fernando Vela “apeóse al primer arco de tres que se hicieron, en cuyo frontispicio estaba de letras grandes este verso de David: *Dominus custodiat introitum tuum et exitum tuum*. En medio de los escudos de las armas del Reverendísimo estaba una vela encendida, que así despedía resplandecientes rayos, y en torno esta letra del Evangelio: *Nemo acendit lucernam et abscondita ponit*. Debajo de la emblema, en un cartón, estaba esta letra:

El nombre del mejor hombre
y esta *vela* nos revela
el nombre y el sobrenombre
del que es encendida *vela*
en las obras y en el nombre.
Y pues es *vela* encendida,
que no ha de estar escondida
como ciudad encumbrada,
sea tan buena su venida
cuanto ha sido deseada.” [Modernizamos la ortografía].

artículos

y milagros de la imagen de la Virgen de Candelaria, que toma de Viana y éste de Alonso de Espinosa²¹) de la crónica histórica; sin embargo, la adulteración (que también le servían las *Antigüedades* de Viana y la tradición épica renacentista²²) propiciada por elementos de rango sobrenatural (el vaticinio del agorero Sileno, el sueño del Adelantado, la intervención de la Virgen de Candelaria, la mediación del Arcángel San Miguel) y bucólico (el episodio amoroso de la princesa guanche Dácil y el capitán castellano Gonzalo del Castillo, convertido en la segunda constante mitopoética de la cultura insular²³) cobra terreno en el universo dramático que comparten indígenas y conquistadores. Amén de las habituales adaptaciones impuestas por la convención escénica del teatro nacional (adopción de un

²¹ *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, 1594). Existe edición moderna (A. Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1980). A pesar de constituir la fuente principal del *Poema* de Viana, las poco benévolas referencias que el agustino deslizó sobre un antepasado de don Juan de la Guerra Ayala (mecenas de las *Antigüedades*), convirtieron a la obra de Alonso de Espinosa en libro "non grato", hasta el punto de que la familia del terrateniente retiró la mayor parte de los ejemplares de la circulación: años después el historiador Juan Núñez de la Peña comenta en su obra *Conquista y Antigüedades de las Islas de la Gran Canaria* (Madrid, 1676) que "[el libro de Espinosa] se ha consumido con el tiempo, pues uno solo se halla hoy en esta ciudad de La Laguna, y muchos hubiera, si el dicho Padre hubiera hablado lo que no debió escribir de una noble familia, que entiendo ha sido la que ha dado fin a ellos..." (ed. facsimilar al cuidado de Jonathan Massieu y prólogo de A. Bethencourt Massieu, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 1994, p. 506).

²² Según anota María Rosa Alonso en el más completo estudio de las *Antigüedades*: *El Poema de Viana. Estudio histórico-artístico de un poema épico del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1952.

²³ Según han estudiado en sugerentes trabajos A. Espinosa, "El contramito de Dácil", *La Prensa*, 1 de septiembre de 1931, y "La infantina de Nivaria", *La Prensa*, 1 de mayo de 1932 (apud A. Armas Ayala y J. M. Pérez Corrales, *Agustín Espinosa. Textos [1927-1936]*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1980, pp. 104-105 y 166-173, respectivamente); L. de la Rosa Olivera, "La Égloga de Dácil y Castillo", *Revista de Historia [La Laguna]*, 90-91 (1950), pp. 115-141; A. Cioranescu, "El Poema de Antonio de Viana", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 16 (1970), pp. 67-141; M. R. Alonso, "En el cuarto centenario de un poeta. Estudios sobre Antonio de Viana", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 24 (1978), pp. 475-523, y N. Palenzuela Borges, "Dácil y la tradición", *Colección LC Ensayo*, Santa Cruz de Tenerife, agosto-septiembre 1981, pp. 14-17.

artículos

habla caballeresca estándar, majestad impropia de los caudillos indígenas, tratamiento cortés de las relaciones amorosas interracial), transformaciones lógicas en su descontextualización, Lope desvirtúa la identidad simbólica de la aventura sentimental de Dácil y Castillo y, si bien éstos conservan el candor simbólico y fundacional del “mestizaje” en las *Antigüedades*, en la comedia se desnaturalizan y abocan a la exposición formularia y vacía de un capítulo amoroso propio del género de capa y espada: la ensoñación de la muchacha rendida a la certidumbre inicial de la entrega (“Tal estoy desde ayer tarde, / que me muero y no sosiego; / todo el pecho es vivo fuego”²⁴) cede luego ante el celo de la honra (“Jura de ser mi marido, / pues que te precias de hidalgo”, p. 108) y a la exigencia final de la reparación del agravio, so licencia de la promesa otorgada (“¿En qué me pagas a mí, / si me has dado la palabra / de ser mi esposo y te vas?”, p. 118). El lirismo de Gonzalo del Castillo en el *Poema* de Viana también se ve desvirtuado en la evolución psicológica que luce en la comedia: del amante despeñado a la pasión sensual, en el encuentro primero de la fuente de La Laguna, el soldado se convierte en el bellaco indigno de la escena final, que traiciona y se traiciona: “No alborotes a tu padre / ni a tus isleños, Infanta; / que no es traidor el que debe / amor, si en lo mismo paga”²⁵.

Un juego conceptual le sirve a Lope para acentuar la ingenuidad de las indígenas Erbasia y Palmira que, cautivas del amor de Trujillo y Valcázar, buscan en la intangibilidad del alma la prueba material de la “obligación amorosa”; el fragmento resulta de una comicidad enternecedora:

ERBASIA.— ¡Lindos hombres !
PALMIRA.— ¡Por extremo !
 Que nos han de olvidar temo.
ERBASIA.— Es imposible su olvido,
 a lo menos para mí,
 porque el alma me dejó.
PALMIRA.— Si es por eso, también yo

²⁴ Citamos por la edición de B. A. E., XXIV, t. 215, Madrid, Atlas, 1968, p. 85.

²⁵ Edición citada, p. 118.

artículos

dichosa en lo mismo fui.
Pero di, ¿cómo hallaremos
las almas que nos han dado?

ERBASIA.— Buscándolas con cuidado (p. 8).

La dialéctica interracial que se debate en la pieza genera una estrategia escénica doble y complementaria. Lope analiza el universo dramático de la historia desde una perspectiva que enfrenta la visión indígena del español y la percepción castellana del guanche. Las palabras del agorero Sileno (Guañameñe en el *Poema de Viana*) son definitivas para despertar la conciencia de los menceyes:

... que a Tenerife
vuelven tercera vez con alas blancas
aquellos negros pájaros de España
que, como ya sabéis, llaman navíos.
La determinación con que ya llegan
es de morir o conquistar la isla (p. 68).

La superior ingeniería bélica “de unos hombres embaidores, / que fingen fuego, truenos y relámpagos” (pp. 68-69) no amilana a los guanches que, sabedores de mayor empuje físico en el combate cuerpo a cuerpo, se previenen con el concurso de sus arengas: “En el cielo espero / que, antes que por él salgan muchos soles, / habemos de vencer a los españoles” (p. 69). Con todo, los aborígenes no ignoran los escondidos motivos de la expedición castellana, y la codicia de los conquistadores es visible en algunas secuencias de la comedia: la extrañeza inicial de Bencomo (“¿Qué me quieren a mí, qué me persiguen? / ¿Qué tengo yo que de su gusto sea? / ¿Qué riquezas me ven, qué plata y oro?” [p. 68]) convive con la encendida ironía de Manil (portador en *Los guanches de Tenerife* de cierta analogía con el “gracioso” de la comedia nacional) que, a preguntas del Adelantado sobre la civilización autóctona, replica: “Espántome que callases / si tenemos plata y oro” (p. 81). Lope juega con el efecto de la “máquina” y utiliza la aparición mariana para desnudar el prosaico materialismo de los castellanos disfrazado de empresa evangelizadora. La avaricia de Alonso de Lugo dicta a sus

artículos

hombres una lucrativa interpretación de los signos sobrenaturales que congenia con el análisis del sueño en que el Arcángel San Miguel le confía la misión monárquica de la invasión (“Y díjome [el Ángel] que buscase / en este monte un tesoro” [p. 116]): “Por aquí habéis de cavar; / que las candelas que estaban / por corona deste monte, / que está aquí el oro señalan” (p. 117).

La capitulación de los guanches pone en boca del mencey una sentencia simbólica, que desvirtúa el sentido de la gesta castellana al atribuir a la intermediación divina la responsabilidad absoluta de su conversión a la fe extranjera. Lope, al mismo tiempo, arguye el principio de la causalidad celeste o de la “necesidad providencial”, toda vez que, como consecuencia de la incompetencia de los conquistadores, las instituciones humanas (los Reyes Católicos, el ejército, Alonso Fernández de Lugo) se revelan asociados al principio de falibilidad humana:

Si buscáis, cristianos fuertes,
oro, perlas, piedras, plata,
no lo hallaréis escondido,
sino es en nuestras entrañas;
con las cuales nos rendimos
como el cielo nos lo manda
por un Capitán que hoy
con una desnuda espada
me amenazó (pp. 117-118).

Dácil lamenta los prejuicios que los castellanos tienen de las nativas (“Tenéisnos por hechiceras / a las bárbaras canarias / los españoles” [p. 77]) y no se escatiman reproches a la soberbia y tiranía de los invasores (“... que a Tenerife / venís con tanta arrogancia, / como si estos guanches fueran / hijos de vuestras esclavas” [p. 94]), críticas que se extienden a la falta de ética exhibida por los soldados en la doble batalla, amorosa y guerrera:

... porque valerse de enredos,
de invenciones y marañas,
desdice de aquel valor
que os dio tan honrada patria;
pues algunos de vosotros
por nuestras montañas andan,

artículos

a escondidas de los hombres,
dando a las mujeres almas.
Esto no es de caballeros
ni de soldados que tratan
vencer a sus enemigos
con armas en la campaña (*Ibid*).

La perspectiva del usurpador extranjero, legitimada por la “oficialidad” evangelizadora, también se lee a la luz ambigua de una justificación económica y técnica con la mejora de la explotación y rentabilidad de la tierra que los avances europeos suponen en una organización tribal:

... estos guanches son
gente que en ganados trata,
lejos de toda ambición.
La tierra es bella y podría
tener en sí más provecho
del que por bárbaros cría (p. 70).

A pesar de ello, los indígenas también muestran “simpatía” por los españoles, ya ensalzando su hidalguía (Manil reconoce: “Aunque al español traté / poco tiempo y de camino, / a su valor peregrino / aficionado quedé” [p. 83]), ya elogiando “el alto ingenio / con que saben hacer cosas tan raras” (p. 69) por la capacidad destructiva de su “industria bélica”.

Como en el *Poema* de Viana, Lope sabía que la veta argumental está en el conflicto interracial y que el equilibrio no otorgado por la crónica histórica tampoco le vendría del lado de la poesía. Sobre un escenario “oficialmente” maniqueo el Fénix sorteó los escollos de la libertad y de la opresión, de la impunidad colonizadora y de la simplicidad indígena, del hombre natural y del individuo maleado(r). Las Indias canarias repiten el mismo “teatro de intenciones” de la conquista americana, forjado de altos valores ideales que no obtuvieron la “natural” aplicación para la que fueron concebidos. La insalvable nostalgia del orden “nacional” promovido por los Reyes Católicos y el fuero inexorable de la empresa religiosa extinguieron el proyecto de un nuevo orden en las “incorporadas” latitudes insulares. Con todo, el retrato de la

artículos

colonización canaria, adulterado por la irrupción del milagro (la Cruz, la Virgen de Candelaria, San Miguel), no impidió el “oficioso” rechazo y la condena de arbitrariedades y maniqueísmos de unos sobre otros, así como la sugerencia del poder devastador y anulador del superestrato sobre el sustrato. La dramatización del indígena canario o guanche se formula para siempre en el cerco de ambigüedades de la pintura lopesca, de tonos y actitudes “tibias” donde coexisten la visión idílica del individuo incontaminado y la apología de su independencia con la retórica edificadora de la sumisión, territorial (Corona), social (uniones mixtas) y religiosa (devoción mariana)²⁶.

Las confusas y estereotipadas referencias del mundo prehispánico de las Islas, que Lope introduce en *San Diego de Alcalá*, permiten sospechar de la fecha de escritura de esta comedia hagiográfica. Los años de composición propuestos (1588, fecha de su muerte y de fiestas en Madrid por su canonización, y 1613, vigésimo quinto aniversario de la muerte del santo) desatienden las razones que se derivan de la percepción lopesca del mundo aborígen en el archipiélago²⁷. La pintura étnica de los guanches convencionales que aparecen en el acto II y las imprecisas referencias históricas (incursiones de castellanos a Fuerteventura y Gran Canaria), que se apuntan, predicen el desconocimiento que Lope, en ese momento, poseía de las “Indias” insulares. Los nombres de los indígenas (en el estereotipo de la tradición literaria), la alusión a leyendas del lugar común (la leyenda de que los canarios procedían de gigantes), las anotaciones a la indumentaria (más próximas a los indígenas americanos que a los primitivos guanches) evidencian que el Fénix traducía “de oídas” las noticias del archipiélago, sin la

²⁶ Jack Weiner, “La guerra y la paz espirituales en tres comedias de Lope de Vega”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XVII, 1 (1983), p. 75, reconoce, tras el análisis de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, *Arauco domado* y *Los guanches de Tenerife* que “la única manera por la cual España puede incorporar sus nuevos dominios es por el amor cristiano cuyo principal representante después de Cristo es la Virgen María. Este método de evangelizar también da un gran realce a la Virgen en la campaña en favor del Dogma de la Inmaculada Concepción”.

²⁷ Sí lo hacen A. de Lorenzo-Cáceres y S. de la Nuez en los trabajos citados en la nota 14.

documentación que podían aportar cronistas o poetas: *San Diego* ratifica el desconocimiento del *Poema* de Viana, cuya lectura habría “decantado” una dramatización bien distinta de los aborígenes canarios. Con todo, Lope parece acertar en las informaciones del uso de mazas o en el baile del “canario”. Pero Lope compone su percepción a través del ojo “literario”, que hace emerger imágenes del cancionero y romancero (la cierva que llega herida a la fuente, el neblí de la cetrería amorosa, el lamento de la enamorada en confidencias marinas, los celos). El acierto del breve boceto indígena, que marca un punto biográfico en la militancia del santo, estriba en el núcleo lírico que da pie al canto y al baile, contrapunto sarcástico de la honda tristeza de la muchacha guanche: “Canaria lira, / lilirum fa; / que todo lo vence / amar y callar”²⁸.

La última lectura del mundo guanche en el teatro del Siglo de Oro aparece en una comedia anónima del siglo XVII, atribuida a Lope por su cercana homonimia a *Los guanches*. El manuscrito, con letra de varios copistas, lleva por título en la cubierta *Comedia famosa de Nuestra Señora de la Candelaria y sus milagros y guanches de Tenerife*.²⁹ Toma de nuevo como fuente el *Poema* de Viana y la obra mariana de fray Alonso de Espinosa sobre el origen, aparición y milagros de la Virgen de Candelaria. El autor se ajusta más a sus fuentes que Lope y es menos libre a la hora de componer los caracteres y ambientaciones escénicas. La hegemonía del tema mariano subordina a los episodios históricos de la Conquista y al encuentro bucólico entre Dácil (aquí Rosamira) y Castillo. El parlamento del zahorí en el acto I desvela un repertorio de informaciones sobre el régimen político, social y religioso de los indígenas de las islas (distribución territorial de los reinos o menceyatos de Tenerife, monoteísmo, códigos de regulación colectiva, ritos sociales de emparejamiento, nacimiento y muerte, procedimiento de momificación, papel de la mujer),

²⁸ Edición citada, p. 128.

²⁹ Editada, prologada y anotada por María Rosa Alonso, Madrid, CSIC (Anejo *Revista de Bibliografía Nacional*, III), 1943. G. Fernández Escalona la supone obra del primer Lope, luego reelaborada en *Los guanches de Tenerife*: véanse sus notas “Lope de Vega, autor de la comedia *Nuestra Señora de Candelaria*”, *El Día* (Suplemento Cultural «Archipiélago Literario»), 2 de septiembre de 1997.

artículos

tomadas de Espinosa. El tono didáctico invade el espacio dramático en las intervenciones de Antón, cuya función evangelizadora queda neutralizada por la conversión “latente” en los indios tras la previa aparición de la imagen. Antón representa la “conciencia” de una devoción “sentida” pero no “racionalizada” desde la primera manifestación de soberanía sobrenatural a los pastores Doristo y Lucindo. Bencomo y Rosamira confirman, sin saberlo, la “conversión” de los indios en las palabras finales del acto I:

BENCOMO.— ¡Qué de divinas señales
nos muestra el cielo en señal
de sus hechos liberales!
Decid, prenda celestial
qué músicas celestiales
os van, señora, sirviendo.
Tú y yo la iremos teniendo.
¡Andad poco a poco, hermanos!

ROSAMIRA.— Mujer del cielo: en tus manos
mi pecho y vida encomiendo.
(*Ed. cit.*, pp. 74-75.)

La paz pactada entre guanches y castellanos, que anuncia la escritura de otra comedia de “lo que de aquí redunde”, se obra siempre por la intercesión divina que somete las voluntades de unos y otros y anula todo arbitrio humano. La “prestidigitación” de que hace gala la santa Imagen resuelve el débil conflicto planteado entre los conquistadores de las Islas orientales y el mundo indómito de Nivaria. El autor, desde luego inspirado por la política religiosa de la Contrarreforma (como sucede en la pieza de Cairasco), reserva para sus indígenas y conquistadores una visión obediente al género de comedia hagiográfica que proliferó en el siglo XVII como dramatización del santoral eclesiástico.

De la ingenuidad de Cairasco a la ambigüedad de Lope, la percepción del indio o indígena canario en el teatro de los siglos XVI y XVII se corresponde con el desaprovechamiento de un filón dramático, incomprensiblemente eludido por el teatro historicista y catequizador del Siglo de Oro. Un sucinto ramillete de comedias (si incluimos las del “ciclo americano”) no justifican la conversión

artículos

dramática del mundo aborigen, pero sí que, bajo la confluencia interracial, emerge la “ilusión óptica” de un universo primitivo que nos “descubre” las limitaciones y parcialidades de enfoque del viejo mundo”.

