





EL «LIBRO DEL MUNDO» EN LA POESÍA  
DE LOS SIGLOS DE ORO EN CANARIAS

---

CLÁSICOS CANARIOS  
EDICIONES Y ESTUDIOS

*Al cuidado de*  
ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

CARLOS BRITO DÍAZ

El «Libro del Mundo» en  
la poesía de los Siglos de  
Oro en Canarias

INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS

Primera edición: junio de 2000  
*Preimpresión:* Color Relax, S. L.  
*Impresión:* Litografía A. Romero, S. A.  
ISBN 84-88366-37-X  
Dep. Legal: TF. 1.354-2000

*A Jorge Arantegui Brito,  
en la menuda humanidad de su risa*





## PRELIMINAR

EL PRESENTE estudio tiene como referente original nuestro primitivo trabajo *Sobre el «Libro del Mundo» en algunas producciones poéticas de los Siglos de Oro en Canarias*, presentado en su día como memoria de licenciatura dirigida por Andrés Sánchez Robayna (cuyos valiosos consejos no nos han faltado ni siquiera en esta ocasión) y que ahora renace, «fénix de sus cenizas amorosa», a la luz de la reescritura. Nuestro planteamiento es más amplio que el de entonces, y el examen de conjunto se ha remozado con algunas novedades metodológicas e interpretativas, derivadas del natural aprendizaje, continuo e interminable, inherente a la pesquisa filológica.

Salvo dos ensayos de conjunto<sup>1</sup>, la poesía de los siglos XVI y XVII en las Islas no había sido objeto de un análisis panorámico en referencia a un motivo de la tópica, examen que, por otra parte, refrenda la comunidad estilística de nuestros autores áureos, en virtud del registro y de la interpretación de los usos y empleos de una vieja metáfora, la del *mundo como libro*, que fluye incesantemente en los cauces de la tradición retórica más ancestral, según demostró Curtius<sup>2</sup>, alfa y omega de nuestra investigación. El objetivo, pues, de nuestro trabajo pretende analizar, a la luz del viejo tópico del «mundo como un libro» la producción lírica (entendiendo por ello, en ocasiones, los versos que discurren entre las prosas de una novela, como es el caso de González de Bobadilla y sus *Ninfas y pastores de Henares*) de nuestra nómina clásica: Cairasco de Figueroa, Antonio de Viana<sup>3</sup>, Silvestre de Balboa,

1. Andrés de Lorenzo-Cáceres, *La poesía canaria en el Siglo de Oro*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1942, y Andrés Sánchez Robayna, *Poetas canarios de los Siglos de Oro*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1990.

2. E. R. Curtius, «El libro como símbolo», *Literatura europea y Edad Media latina* [1948, 1ª ed. en alemán], trad. y adiciones de M. Frenk y A. Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984 (1955, 1ª ed. en español), 4ª reimpr., vol. I, págs. 423-489.

3. El capítulo dedicado a Viana en la parte práctica del trabajo vio la luz bajo el título de «La letra de la letra en el Poema de Viana», *Estudios Canarios*, XLII (1998), págs. 53-71.

Juan Bautista Poggio y fray Andrés de Abreu<sup>4</sup> serán atendidos, por la pureza conceptual y retórica de las variantes, en capítulos independientes; en Apéndice, dada la menor trascendencia estilística de las proyecciones del tópico en sus obras, irán Pedro Álvarez de Lugo y Usodemar, Manuel Álvarez de los Reyes, Bernardo González de Bobadilla y José de Anchieta, en orden decreciente de intensidad y proporción metafórica.

El tópico debe la gradación de la imagen al origen divino atribuido a la escritura y a la semiologización de la Divinidad en un texto sagrado, que es el Libro-fundamento de las culturas religiosas. La imagen del «mundo como libro» desarrolla un primer nivel de variantes que denominaremos *puras*, por su configuración cercana a la asociación inicial. Este primer conjunto de metáforas, emanadas directamente de la conceptualización del Libro, ahonda en límites epistemológicos o mágicos del conocimiento y ofrece significativas interpretaciones, rayanas en discusiones de carácter teológico, metafísico o ético. En este grupo encontramos las formulaciones de naturaleza menos *literaria*, entendiendo por tales las que vinculan su entidad a otras disciplinas como la ciencia, la cosmogonía, el ocultismo, la antropología, la historia de las religiones, la ontología o la sociología, entre otras. Ello no implica ausencia de elaboración estética; antes bien, generan una rica semántica de nuevas variantes filiales que, a su vez, se reproducen en cadenas de imágenes con rasgos afines. Convertido el universo en un infinito texto de múltiples significados, el Libro Único e Inconmensurable de la Divinidad se fragmenta en un haz limitado de textualizaciones, que constituyen las primeras derivaciones metafóricas del tópico. El Volumen original en que se escribió el mundo contiene otros *libros* que, en menor o mayor grado, definen o esclarecen los términos de la relación macro / microcósmica, a la luz de los derroteros escriturarios de la imagen inicial «mundo como libro».

Las biobibliografías y antologías<sup>5</sup> del período estudiado nos acercan a un núcleo de poetas gradualmente desconocidos por los críti-

4. El dedicado a Abreu asimismo fue publicado como «El Libro del Mundo en fray Andrés de Abreu», *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*, La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de la Laguna, 1991, págs. 119-134.

5. Guía fundamental es el insoslayable trabajo de A. Millares Carlo y M. Hernández Suárez, *Biobibliografía de escritores canarios (Siglos XVI, XVII y XVIII)*, Ma-

cos, por los editores y por los lectores y que, sumergidos en el ostracismo, van despuntando a la luz pública merced al siempre encomiable esfuerzo de investigadores y docentes<sup>6</sup>. El conjunto de la producción poética de los siglos XVI y XVII en las Islas es irregular pero no por ello menos interesante: Sánchez Robayna ya advirtió la hegemonía casi exclusiva de la temática religiosa<sup>7</sup>, si bien la nota común parece residir en la curiosa convivencia que en ellos se produce entre lo viejo y lo nuevo, entre las modas superadas y las vigentes tendencias, debido a la demora estilística que impone la condición *insular*. Así pues, no encontraremos en sus poesías el *aprendizaje* renacentista de nuestros clásicos peninsulares, toda vez que los poetas pioneros de las Islas escriben, por diversas razones, o bien rezagados en una lírica postmedieval (José de Anchieta), o bien en un discurso híbrido que oscila entre los atildamientos manieristas y los excesos barrocos (Cairasco de Figueroa), o bien en consonancia con el barroquismo de fin de siglo (fray Andrés de Abreu o Juan Bautista Poggio<sup>8</sup>). La tendencia natural los empuja, *lato sensu*, a la poética cultista y al verso forjado en las oficinas del ingenio conceptista (Antonio de Viana, Silvestre de Balboa, Manuel Álvarez de los Reyes, Juan Bautista Poggio

---

drid, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas-El Museo Canario-Cabildo Insular de Gran Canaria, 1975-1992, 6 vols.; A. Sánchez Robayna, *Poetas canarios...*, cit.; J. Blanco Montesdeoca, *Antología de Poesía Canaria 1 (Siglos XV-XVII)*, Madrid, Rueda, 1984, y J. Artilles, *Literatura canaria 1 (Siglos XV-XVIII)*, Las Palmas, Edirca, 1988. También pueden consultarse las voces de los poetas de estos siglos en el catálogo de J. Rodríguez Padrón *Primer ensayo para un Diccionario de la literatura en Canarias*, Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Colección «Clavijo y Fajardo», 14), 1992, o los volúmenes en curso de edición de la *Gran Enciclopedia Canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Canarias, 1994-1999 (vols. I-VII). Además de la avanzadilla crítica de A. Valbuena Prat, *Historia de la poesía canaria*, Barcelona, Seminario de Estudios Hispánicos, 1937, véanse asimismo, a pesar de sus escuetas informaciones, los trabajos de A. de la Nuez, *Breve historia de la literatura canaria*, Madrid, El Museo Canario, 1977, y J. Artilles e I. Quintana, *Historia de la literatura canaria*, Madrid, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1978.

6. Remitimos al lector a la bibliografía contenida en el capítulo «La poesía de los Siglos de Oro en Canarias».

7. A. Sánchez Robayna, *Poetas canarios...*, cit., pág. 30.

8. R. Fernández prefiere hablar en Poggio de un «clasicismo de coloración barroca»: véase al respecto su trabajo *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707). Estudio y obra completa*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular, 1992.

o fray Andrés de Abreu). Excepto González de Bobadilla, autor de la única novela pastoril de nuestra tradición insular<sup>9</sup>, el lirismo renacentista apenas asoma en nuestro panorama áureo, acaso rezagado en el palimpsesto grecolatino de la tradición garcilasiana<sup>10</sup>. Esta actitud *barroca* o postmanierista de nuestros poetas permite considerar un único *tempo* literario en el mapa regional de los siglos XVI y XVII: de Cairasco a Poggio la lírica de las Islas discurre por un *conceptismo* de clara (y necesaria) proyección moralizadora, devocional o laudatoria bajo la sombra de una intención pedagógica (y catequética, en algún caso). La «monotonía» religiosa de nuestros poetas clásicos apenas desbroza algunas flores profanas, al amparo más de un ejercicio técnico que como formulación de una convicción temática: así, las «Octavas a una dama que no la podía haber» de Cairasco de Figueroa<sup>11</sup> o el «Cancionero a Lisi» de Juan Bautista Poggio<sup>12</sup> son excepciones en un océano de versos devotos. Los escritores de las Islas, confinados en los límites de la sociedad provinciana, son en su mayor parte miembros del clero, a quienes es dado el acceso a la formación intelectual por tradición histórica; con todo, resulta curioso que, en el modelo de ciudad comercial de flujo portuario (Santa Cruz de La Palma, Santa Cruz de Tenerife o Las Palmas de Gran Canaria) existente en las islas, no descollaran escritores entre los sectores de la población secular y burguesa asentada, por efecto del tráfico marítimo, en Canarias desde la regularización de la travesía atlántica hacia América. En gran parte, además, nuestros autores se «educan» estilísticamente en sus viajes a la Península y a Europa (Cairasco, Viana, Álvarez de Lugo) o, simplemente, marchan de las Islas para no regresar (Anchieta, González de Bobadilla, probablemente Álvarez de los Reyes). El signo de los poetas insulares produce una escritura híbrida en la que se ensayan tonos y actitudes de la

9. De las *Ninfas y pastores de Henares* (Alcalá, 1587) existe edición facsimilar (Madrid, 1978).

10. Véase el trabajo de A. Sánchez Robayna «Garcilaso y Cairasco», en *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, La Laguna, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 1992, págs. 21-46.

11. Cairasco de Figueroa, *Antología poética*, ed. de A. Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular, 1984, págs. 222-223.

12. Juan Bautista Poggio, *Celeste zona (Sonetos completos)*, ed., introducción y notas de R. Fernández, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1992, págs. 42-48.

lírca en boga (pastoril, hagiográfica, contrarreformista, gongorina), y la poesía al uso viene impuesta por los modelos foráneos; en todo caso, nuestros autores incorporan notas de color local cuyos logros más certeros son los símbolos del «bosque o *selva* de Doramas» y el de la «princesa Dácil», como se verá, que justifican los cimientos de una tradición —la tradición— de cultura literaria en las Islas. Esta suerte de sincretismo donde conviven lo ajeno y lo propio es acaso la imagen más nítida de la identidad de la poesía (de la literatura toda) en Canarias: una cultura mixta, que emigra e inmigra, a saber: la historia de un *mestizaje*.

La aventura retórica y conceptual del viejo símbolo es una de sus más visibles certificaciones.



## MUNDO Y LIBRO

ERNST ROBERT Curtius entrevió hace casi medio siglo «el empleo de la escritura y el libro en el lenguaje metafórico en todas las épocas de la literatura universal»<sup>13</sup> en su trabajo ya clásico, que es, al mismo tiempo, una descripción exhaustiva del tópico y nuestro punto de partida. La existencia del viejo símil, que luego devendría en lugar común, se remonta a la aparición de la escritura misma, y su naturaleza metafórica se ha venido conformando al mismo paso que el fluir de las civilizaciones *históricas*, condición otorgada por el tránsito de la oralidad a la escritura. Las que Manuel Pelayo denominó *culturas del libro*<sup>14</sup> se fundamentan en la creencia de la revelación divina a través de la palabra escrita, luego recogida y fijada perennemente bajo los límites inmutables de un *texto canónico*, que se convierte en el más fiel preceptor de las verdades allí contenidas: los cristianos, los judíos y los mahometanos son, esencialmente, los designados como «las gentes del libro». La *Biblia* ‘los libros’, la *Torá* ‘la Ley’ y el *Corán* ‘la Escritura’ asientan la realidad de un Dios hecho verbo, pero *verbo revelado*, esto es, transcrito en su Verdad, en *la Verdad*, y configurador del mundo preexistente en su divina Intelección a través de la letra que lo funda y lo desvela. La escritura viene a ser entonces *gnosis* (conocimiento y custodia del Saber previo en la *mens* divina), pero también *génesis* (creación de la nueva realidad *transformada* mediante la palabra y apta para la comprensión humana), efecto (del *dictado* de Dios) y causa generadora (nacimiento y construcción *ex scriptu*). Escritura hecha mundo y mundo que es escritura en indisoluble reversibilidad.

Al ser manifestación del arcano, el Libro hará posible el desciframiento de sus signos en tanto trasuntos de realidades más profun-

13. E. R. Curtius, «El libro como símbolo», art. cit., pág. 425.

14. M. Pelayo García, *Las culturas del libro, Obras completas*, vol. II, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991, págs. 1553-1583 (reeditado en Caracas, Monte Ávila Editores, 1976).

das y ocultas al hombre, labor a la que se consagra una élite, contaminada del mismo carácter misterioso y privilegiado del objeto de estudio, que son los sacerdotes y exégetas, inicialmente identificados con los escribas. De este sentido minoritario participan las corrientes filosóficas de la Cábala, la Mística, el Hermetismo o la Magia, empeñadas en traducir e interpretar los velados o crípticos significados de la Escritura, que se convierte en fin y en procedimiento, en materia y método: la naturaleza *religiosa* del Libro se desplaza, por efecto de las vidas aplicadas al conocimiento y a la investigación, a una experiencia *epistemológica*, donde la escritura se eleva a un plano superior y se distancia *per se* como fin y no como instrumento de un fin. La facultad genésica conferida a las letras (la creación del Universo se produce mediante la enunciación del Verbo) les atribuye un poder que las distingue como «único puente entre el hombre y lo divino, entre la necesidad de expresar lo conocido y de elevar el deseo de poseer más “saber”»<sup>15</sup>. Se inicia así lo que Jorge Luis Borges llamó «el culto de los libros»<sup>16</sup>. El examen de esta *imago mundi* se presenta bajo la apariencia de una interminable espiral que nos conduce de las Escrituras a la escritura, del Libro al libro, del signo paraescritural a la letra alfabética, en constante régimen de inversión y tránsito por el laberinto de la metaescritura que engaña y trasmuta, que invierte y seduce, que invita y somete todo lo existente a identidades *gráficas*, a reducciones *textualizadas* en el Cuaderno cósmico del Demiurgo *Scriptor* (uno de los atributos de su «máquina»), cuyo Cálamo signa imparablemente los caracteres de un Libro que se hace enigma del mundo, y cuya clave no es sino la propia escritura que lo escribe a la luz de la Escritura que lo ha escrito: el mundo existe en la medida en que es *escritura* del dios que ha permitido otra escritura simultánea de su escritura, que es el propio *escribirse* del mundo, el mismo *hacerse ser*. Escritura del mundo y escritura de la escritura del mundo. Escritura *genésica* y escritura *ontológica*. Mundo-escritura que es y se escribe en la escritura del mismo mundo.

15. S. Sosnowski, *Borges y la Cábala. La búsqueda del verbo*, Buenos Aires, Pardés Ediciones, 1986, pág. 12.

16. J. L. Borges, *Otras inquisiciones* (1952), en *Obras completas*, t. II: 1941-1960, prólogo de P. Gimferrer, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, págs. 306-309.



La historia del libro ha estado ligada, indefectiblemente, a la discusión en torno a la invención y origen de la escritura. Desde las civilizaciones más antiguas la causa de su nacimiento fue atribuida a una divinidad, creencia universal compartida por todas las culturas que intentan explicar así el tránsito de la tradición oral a la conciencia histórica. La paternidad fue adjudicada, según las culturas, al inventario mitológico más próximo: para los sumerios fueron Nabû, Tashmetum (consorte de Nabû), Nidaba y Enlil; en Egipto, donde hubo versión femenina (Seshat), la invención se asoció a Thoth o Tehuti 'mensajero o mediador', función que lo vinculó al dios griego Hermes y a su versión romana, Mercurio. Éstos, a su vez, fueron «contaminados» de la actividad escrituraria y en algunas tradiciones se les imputa el origen del alfabeto. Herodoto ofrece la visión más generalizada en la Antigüedad griega de que fueron los fenicios y, especialmente, Cadmo, los que propagaron las letras en el mundo helénico<sup>17</sup>. Diodoro Sículo afirma que Zeus regaló «las letras» a las Musas y éstas a los hombres. En la tradición judeo-cristiana, la escritura había sido inventada por el Dios hebreo y un descendiente de Adán, Enoc, fue el primero en practicarla. Cuando se produce el Diluvio y la tierra se escinde en tres partes, desaparece la escritura, que es recuperada por Abraham de los propios ángeles<sup>18</sup>. La mitología había asociado a Carmenta (a la que también se adjudican las denominaciones de Nicóstrata o Temis), poseedora del don de la adivinación, al canto mágico u oráculo y fue tenida como la inventora de las letras latinas. La leyenda del mito refiere además que era oriunda de Arcadia, «donde se había unido al dios Hermes»<sup>19</sup>. La tradición hermética del Renaci-

17. C. Falcón Martínez, E. Fernández-Galiano y R. López Melero, *Diccionario de la mitología clásica*, Madrid, Alianza Editorial, 1988 (5ª reimpr.), vol. I, pág. 22.

18. W. M. Senner, «Teoría y mitos sobre el origen de la escritura: panorama histórico», en W. Senner (comp.), *Los orígenes de la escritura*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1992, pág. 23. Este hecho suscita el debate de la existencia de una escritura original, previa a la división tripartita de la tierra y del lenguaje (*Génesis*, 10, 1-29) y a la diversificación lingüística de la Torre de Babel (*Génesis*, 11, 1-9). La teoría del origen monogénico de la escritura (la preexistencia de una *lengua madre* y única) se contempla también, como veremos, en otras culturas y a esa dirección van encaminados el sistema simbólico de los jeroglíficos egipcios o la cifra de la tradición cabalística.

19. AAVV, *Diccionario de la mitología...*, cit., pág. 130.

miento combinó dos tradiciones e identificó a Mercurio (o Hermes) Trismegistos ('tres veces grande') con el Thot-Hermes inventor de las letras o «jeroglíficos» (del griego *hieros*, 'sagrado', y *gluphein*, 'grabar'):

El dios egipcio Thoth, escriba de los dioses y depositario de la sabiduría, había sido identificado por los griegos con el dios Hermes y, en algunos casos, dotado del epíteto «tres veces grande». Los latinos hicieron suya también esta identificación de Hermes o Mercurio con Thoth, y Cicerón en su *De natura deorum* explica que de hecho existían cinco Mercurios, el último de los cuales, después de haber matado a Argos, se había visto obligado a exiliarse en Egipto, donde «dio leyes y letras a los egipcios» y tomó el nombre egipcio de Theuth o Thoth.<sup>20</sup>

Bajo su identidad se encubrieron diferentes personalidades ligadas a disciplinas como la astrología, la magia y un nutrido linaje de ejercicios de las ciencias ocultas<sup>21</sup>. Y entre las capacidades de este

20. F. A. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel Filosofía, 1983, pág. 18.

21. Ya como pura ficción, ya como sacerdote egipcio en realidad existente hace siglos, fue considerado el autor de los más significativos tratados herméticos, el *Asclepius* y la compilación de escritos denominada *Corpus Hermeticum*, cuya datación se sitúa en torno a los siglos II-IV d. C. La creencia general durante el Renacimiento atribuyó a un sacerdote egipcio de notable sabiduría la escritura de estas obras, que se proponían describir la religión de los egipcios con su correspondiente prosapia de ritos, dogmas, prácticas esotéricas, cuestiones teológicas y formulismos de la magia, así como desentrañar las relaciones existentes entre el mundo material y el reino divino, a través del conocimiento de la revelación y del significado de los misterios y de los mensajes proféticos. El primer libro del *Corpus Hermeticum*, el *Pimander*, donde se narra la creación del mundo, sería citado siglos después por Juan Suárez de Godoy en su *Tesoro de varias consideraciones sobre el Salmo de Misericordias* (Barcelona, 1598, pág. 504) para ilustrar la idea de la Creación como un libro y del hombre como un microcosmos: «... Antonio... respondió que este mundo era su libro... Así lo llamó al mundo aquel famoso Mercurio Trismegistro [*sic*], en el primero libro de *Prinandro* [*sic*]: 'Liber tota mundi conspiratio et rerum pulcherrimus ordo contemplandi Deum naturam suggerit; est enim natura veluti liber unus divinitate plenus'. 'Toda esta máquina deste mundo y el hermosísimo orden de las cosas despierta la naturaleza a contemplar a Dios; no es otra cosa la naturaleza sino como un libro lleno de la divinidad'. Y así el mundo es libro, y el hombre es mundo» (citado por F. Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Alianza Universidad, 1986, pág. 97, 81n.).

«primer teólogo» está como prioritaria la de la invención de la escritura, hecho con frecuencia citado en la literatura hermética para argumentar, no el origen de las letras, sino el desarrollo de otra escritura, la *interna*, esto es, el arte de la memoria<sup>22</sup>.

En la civilización china el creador de la escritura fue Fohi, fundador a su vez del comercio, o el sabio Ts'ang Chien, representado iconográficamente con el rostro de un dragón de cuatro ojos. También los hebreos cuentan con una escritura «divina» antigua (*Éxodo*, 31, 18)<sup>23</sup> y una escritura «humana» posterior (*Isaías*, 8, 1)<sup>24</sup>. Para el Islam, también es el mismo Dios el artífice de la actividad, que luego revela a los hombres (*Corán*, 2, 176; 3, 2; 3, 7), aunque guarde el texto original de la *Escritura Madre* en el cielo (*Corán*, 43, 4)<sup>25</sup>. Para los hindúes Brahma era el que había comunicado las letras a los humanos; en el mundo nórdico, la atribución corresponde a Odín, autor de las runas<sup>26</sup>, y en la leyenda irlandesa es Ogmios el inventor de la

22. Idea esencial en la filosofía del ocultismo posterior, tomada como base de la memoria artificial, se desliza, con variantes, en las teorías del gran escritor hermético Giordano Bruno (que confirma la invención de Theut) y de su discípulo Alexander Dicson, que sigue a su maestro cuando asigna a Mercurio la invención, no de las letras, sino de la «escritura interna» del arte de la memoria. Así, según Frances A. Yates, esta figura «representa a la sabiduría interna que Thamus dice perderían los Egipcios si se inventase la escritura externa en base a letras. Para Dicson, como para Bruno, Mercurio Trismegistos es el patrono de la memoria Hermética u ocultista» (*El arte de la memoria*, versión española de I. Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1976, pág. 314).

23. «Después de hablar con Moisés en el Monte Sinaí, le dio las dos tablas del Testimonio, tablas de piedra, escritas por el dedo de Dios».

24. «Yaveh me dijo: «Toma una placa grande, escribe en ella con buril: de Maher Šalal Jaš Baz, y toma por fieles testigos míos al sacerdote Urías y a Zacarías, hijo de Baraquías»».

25. 2, 176: «Esto es así porque Dios ha revelado la Escritura con la Verdad» (véase asimismo 3, 2); 3, 7: «Él es quien te ha revelado la Escritura. Algunas de sus aleyas son unívocas y constituyen la *Escritura Matriz*»; 43, 4: «Está en la *Escritura Matriz* que Nosotros tenemos, sublime, sabio» (*vid.* también 7, 52; 31, 2-3 y 85, 21-22). Manejamos la edición de J. Cortés, Madrid, Edit. Nacional, 1980 (reimpr.). La primera cifra indica la sura y la segunda la aleya. Para los usos del tópicos en el *Corán*, véase nuestro trabajo «El cálamo de Alá: caligrafías del arcano en la metaescritura del *Corán*», en *Homenaje al profesor Rafael Muñoz*, Universidad de La Laguna, en prensa.

26. Véase E. H. Antonsen, «Las runas: el más antiguo sistema de escritura germánico», en W. M. Senner (comp.), *ob. cit.*, págs. 127-145.

escritura<sup>27</sup>. Incluso en el caso del alfabeto del Lejano Oriente, el Han'gul coreano, donde la invención fue atribuida al rey Seijong (1417-1450), también fue presentado como de origen divino<sup>28</sup>. Todos los ejemplos constatan variantes de una única creencia en el carácter sagrado del invento que, como fruto de la inspiración divina, desplaza su especial condición mística a una clase o casta limitada de sacerdotes, a quienes les es dado el conocimiento (la Escritura) y el instrumento (la escritura), en transparente imitación de la labor escrituraria de las divinidades: Nabû, entre los babilonios, era patrón de las ciencias y escriba de los dioses, función que también desempeñaba Thoth, el escriba de la verdad y la justicia en el pesado de las almas; también Yahveh es *scriptor*. Está claro que el acceso restringido a la actividad favorece la interpretación simbólica de su origen, de ahí que las teorías místicas de la escritura se hayan desarrollado sobre todo en el Oriente Medio y no, por ejemplo, en Grecia, donde leer y escribir eran patrimonio de todos los ciudadanos. La identidad pictórica de los primeros sistemas de escritura (las cuentas simples y complejas, y antes, la escritura cuneiforme sumeria) o la asociación pintura-escritura de los caracteres chinos y, por supuesto, el figurativismo de los jeroglíficos egipcios alimentaron, entre los pueblos primitivos, el poder mágico de sus «palabras». La escritura y el libro son argumento para todo tipo de especulaciones maravillosas. Según Ignace J. Gelb, para las antiguas civilizaciones

los libros son instrumentos adivinatorios. Un libro puede predecir el futuro y revelar lo que está oculto; es una guía y un consejero y, en general, un poder místico. Aprender a leer y a escribir es, para el primitivo, una iniciación formal en una nueva práctica religiosa, un bautismo en una religión nueva. Un libro está considerado como un ser vivo que puede «hablar» [...]. Según una historia, un mensajero nativo se negó a transportar un mensaje escrito porque temía que la carta le hablase mientras la llevaba. En otro caso, un mensajero no quiso llevar una carta hasta haberla atravesado con su lanza, para que no pudiera hablarle

27. Informaciones que proporciona I. J. Gelb, *Historia de la escritura*, Madrid, Alianza Universidad, 1987 (3ª reimpr.), págs. 296-7.

28. W. M. Senner, «Teorías y mitos...», art. cit., pág. 21.

durante el trayecto. Un mensaje escrito es un ser misterioso con el poder de ver cosas.<sup>29</sup>

Zoroastro inventó las artes mágicas y grabó las Siete Artes sobre cuatro columnas; Isis enseñó a los egipcios las letras del alfabeto y la escritura, y Minerva varias artes y el tejido: son informaciones de registro general que imponen San Isidoro, Orosio y San Jerónimo a la posteridad, transformadas luego por la mano de algún historiador medieval en una convivencia paralela entre la sabiduría pagana y la sabiduría bíblica, de figuras mitológicas y dioses de la religión<sup>30</sup>. El anecdotario se podría prolongar. La fe en un simbolismo emanado de la escritura tiene su razón de ser en la proyección teológica del alfabeto y fue practicada por pitagóricos (aunque dentro del pensamiento griego, de clara influencia oriental), gnósticos, astrólogos, magos y cabalistas, que asignaron a los signos escritos toda suerte de propiedades esotéricas y prodigiosas, ocultas para el hombre común. El poder maravilloso que encerraban determina dos posiciones: un privilegio, el del sacerdote-funcionario-escriba, depositario y custodio del saber escondido tras las grafías, y una necesidad, la de estudiar, traducir y desvelar las informaciones crípticas con que Dios se ha manifestado a través de ellas. El espíritu mágico observado para la escritura origina un fetichismo acusado en los ritos vinculados a casi todas las religiones: los textos escritos obran un efecto mágico en las sanaciones de enfermos, como fórmulas protectoras contra el mal, en las ceremonias colectivas o en la producción de amuletos. Las inscripciones en piedra, las palabras bordadas en indumentarias, los talismanes que contienen versículos de las Sagradas Escrituras o las oraciones esculpidas en templos o viviendas justifican un extendido empleo, amparado en el crédito que confía a la letra una condición extraordinaria<sup>31</sup>.

29. *Ibidem*, pág. 298.

30. En la *Historia Scholastica*, de Petrus Comestor (escrita hacia 1160), el ámbito de la Fábula y el de la Biblia están considerados en rango de igualdad: véase J. Seznec, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, versión castellana de J. Aranzadi, Madrid, Taurus, 1983, pág. 22.

31. En el antiguo Egipto y Mesopotamia la profesión del escriba fue esencial para las gestiones económica y administrativa de la civilización, actividades a las que se vincularon los primeros sistemas de escritura. El largo estudio que exigía la disciplina vetaba el acceso a cualquier individuo y enseguida la pericia escrituraria se con-

## LAS GENTES DEL LIBRO

Sólo las religiones de las civilizaciones primitivas que desconocían la escritura (los *illiterati*) han sobrevivido sin libro. Los grandes credos, sin embargo, lo son porque su saber divino está recogido en un texto canónico, desvelado al hombre por el mismo Dios. Yaveh entrega a Moisés las tablas del Testimonio, «escritas por el dedo» divino; el *Corán* recoge las revelaciones de Alá al Profeta, que las fue memorizando durante años, sólo transcritas al cabo del tiempo por el propio Mahoma o por personas designadas por él; sin embargo, no se trata de un libro resultado de una inspiración divina, sino que es el texto de la Palabra misma de Dios, exactamente transcrito en lengua árabe, y copia de un original, la *Escritura Madre*, que Alá guarda en los cielos (85, 21-22); la *Torá* es un conjunto de cinco rollos (el *Pentateuco* cristiano) que los hebreos reconocen haber estado directamente inspirados por Dios y, por ende, ser sagrados, cuyo autor fue Moisés, aunque más bien parece resultar de la fusión de cuatro docu-

---

virtió más en un signo de distinción social que intelectual. Los escribas estaban exentos de cargas fiscales y de los enojosos trabajos manuales, de modo que se convirtió en un privilegio hereditario. La dignidad y el prestigio alcanzado por la clase fue tal que muchos gobernantes se hicieron «representar como escribas en sus estatuas votivas o funerarias» (A. Gaur, «La situación de los escribas en la sociedad», *Historia de la escritura*, trad. de M. Carrión Gútez, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990, pág. 175). Los atributos iconográficos con que se representaba a Thoth (en posición sedente o genuflexa, con el papiro parcialmente desenrollado y la paleta escribanil) pasaron a ser las divisas del oficio. Entre los aztecas el conocimiento de la escritura hizo aún mucho más indispensable a la clase religiosa, detentadora de la labor, porque los signos pictóricos se combinaban con ciertos elementos fonéticos que sólo estaban al alcance de los sacerdotes. El judaísmo profesionalizó a los escribas para la escritura del rollo de la *Torah*; el Islam concedió un estado especial al escriba, venerado con mayor fruición si era, al mismo tiempo, excelente calígrafo (de especial importancia en el mundo árabe) y entregado amanuense de la escritura del *Corán*. El escriba se hizo imprescindible cuando surgió la perentoria necesidad de registrar por escrito la palabra de Dios, a causa de la desaparición de muchos «huffaz» (recitadores del *Corán* de portentosa memoria), pues la tradición oral había sido el medio de conservación natural de las enseñanzas que el arcángel San Gabriel había revelado al Profeta. El hinduismo se vio en la misma coyuntura del islamismo y cristianismo: cuando el volumen de informaciones sobre los textos sagrados (exégesis) excedió la capacidad memorística humana, se recurrió a la labor de los escribas, en quienes no recaía el mérito (al contrario que para el copista de la *Biblia* o el *Corán*), sino en la

mentos o *tradiciones* que, unidos a los escritos de los Profetas, forman la *Tanak* (o *Antiguo Testamento*). La importancia tomada por este intermediario de los mensajes de Dios se debe a que los libros sagrados hebreos contienen no sólo la historia primitiva del hombre y el origen del pueblo judío, sino además el conjunto de normas por las que deben regirse los individuos en sociedad. Esta «teología ética» explica la trascendencia del verbo profético y la especial atención concedida por las comunidades semitas a la enseñanza de la lectura y la escritura durante la Edad Media, porque en la Palabra escrita residía la esencia de su identidad y el aval de su diferencia con otras religiones próximas, como el cristianismo.

Establecida en términos «escriturarios» la relación ontológica Dios-hombre, el libro resulta ser la materialización y fijación de la palabra verbal irreductible, de la verdad superior inefable, del misterio incomprensible. La existencia y regularización de textos canónicos en las religiones con escritura encierra, implícitamente, la paradoja de la inefabilidad reducida a la «legibilidad» y a la «verbalización» de la lectura y/o escritura. Las condiciones de la divinidad (eternidad,

---

persona que encargaba la obra. Según se dijo, Grecia supone un avance con respecto a las civilizaciones antiguas en materia de escritura. Su conocimiento no es sólo exclusividad de una clase sino que compromete a todos los ciudadanos de la *polis*. Roma hizo de la escritura su instrumento de expansión geográfica para un Imperio que se extendía desde Hispania hasta el Éufrates, llevando la lengua latina y el alfabeto romano hasta Europa Occidental, que carecía por entonces de sistema de escritura. Cuando en el año 311 d. C. el cristianismo se convierte en la religión oficial del Imperio Romano, la *Biblia* era el testimonio vivo de la palabra revelada y el deseo de su propagación exigió copistas eficaces y adiestrados. La forma de vida reglada y ordenada, mediante la Escritura, de la Iglesia Católica mantuvo la dimensión ideológica del Imperio en el proceso de disgregación por las invasiones bárbaras. El *codex* de pergamino, la pluma de ave y las formas tradicionales de escritura dejaron paso a una mayor exigencia en el oficio, reducido en exclusividad al reducto del monasterio. Fue la figura del *clericus* la encargada de dignificar la labor escribanil, agasajada por actividades como la del iluminador, miniador o encuadernador. Los *scriptoria* monacales resucitaron el aire de suficiencia mística de los antiguos escribas mesopotámicos y egipcios, dado el alto nivel de especialización de los monjes entregados a la tarea, aunque el orgullo de casta se sustituyó aquí por una entrega incondicional y anónima de equipo, bajo duras condiciones materiales. El copista medieval pronto dejó su puesto al maestro de escritura y caligrafía, «más que un artesano, pero menos que un hombre de letras», pero ambos corrieron la misma suerte con la irrupción del mayor invento que vieron los siglos: la imprenta.

infinitud, inextricabilidad, incomprensibilidad, inconmensurabilidad) aparecen (¿metafóricamente?) *reducidas* al espacio constreñido de la página, a la limitada vulgaridad del rollo de papiro o a la vergonzosa circunscripción de unos signos garabateados en el papel: he aquí el gran prodigio de la escritura, el motivo de su veneración y el argumento de la fascinación que sedujo a los sabios, sacerdotes y profetas de la Antigüedad. La imagen de la divinidad reducida a un libro define la actitud epistemológica de los aplicados y estudiosos exégetas que generaron una literatura paralela a los textos sagrados originales. Prescindiendo de otras religiones que también poseyeron libros canónicos (los *Veda* del hinduismo brahmánico, los cinco libros *Ching* del confucianismo, las tres *Pitakas* de la mística hindú, del jainismo o de las distintas formas del budismo —tibetano, chino, japonés— con las aportaciones del taoísmo, el *Avesta* del mazdeísmo persa), las grandes culturas religiosas del libro fueron el judaísmo, el cristianismo y el islamismo. El mismo *Corán* las identifica frente a otras religiones de ídolo, afirmando que se revela la *Escritura* para que no sólo los judíos y cristianos la posean (6, 155-157); además, se ha revelado en confirmación de los mensajes anteriores, es decir, de la *Torá* y del *Evangelio* (3, 2). La comunidad religiosa siente en el Libro portador de la Palabra la comparecencia de Dios mismo, en su identidad única y original, y de sus disposiciones para con el mundo y para con el hombre. El Libro es su *viva* presencia, la verificación tangible de su Existencia, la indudable prueba de su gestión creadora y la visible elocuencia de un «mensaje salvador y una llamada a su realización... que da sentido y misión histórica a la comunidad»<sup>32</sup>. La constitución de un «canon» es un proceso reglado con respecto al texto fundacional, en el cual se reconoce unánimemente la revelación de Dios a los hombres, aspecto que no cierra la posibilidad de reconocer otras manifestaciones divinas en diferentes textos o en otros credos. Con todo, el proceso de normativización y determinación de los libros canónicos puede durar siglos y se vincula al agente primigenio o a sus allegados más próximos. No Dios, sino los intermediarios entre Él y los hombres (el profeta o los discípulos), serán los responsables efectivos de la fijación de las escrituras de la Escritura, de los libros del Libro:

32. M. García Pelayo, *Las culturas...*, cit., pág. 1554.



Así en el judaísmo Moisés es la figura determinante de la existencia del pueblo y a él se refiere la Torá; en el islamismo es Mahoma el origen, aunque tampoco él escriba sus textos ni se preocupe de que otros los codifiquen; hasta el tercer califa Othman (644-656) no tendremos una fijación oficial y única de las distintas tradiciones; [...] en el cristianismo constituye el canon del Nuevo Testamento una colección de 27 escritos, ninguno de los cuales tiene como autor al fundador del cristianismo, sino a un grupo de autores diferenciados por el estilo, la intención y los destinatarios, que se extiende desde los días de Jesús hasta finales del siglo I.<sup>33</sup>

El carácter sagrado del Libro, porque contiene la Revelación y porque se obra en su interior la manifestación directa del Verbo, contagia por extensión a la propia realidad sensible que lo reviste y a la actividad que genera su redacción y registro material: el Libro sacraliza su propia contradicción en la medida en que es realidad física y tangible de principios inmateriales y de valores imperecederos, irreductibles por su propia naturaleza abstracta. El Libro se transforma en la reducción ordenada y materializada del universo, en tanto obra de la Palabra que ha apresado indefinidamente entre sus páginas. Por ello, la escritura concede una naturaleza simbólica a cualquier realidad definida entre sus signos, de modo que el Libro viene a ser la declaración de una imagen del mundo que se define por la capacidad de cifrar, mediante un código gráfico, todo conjunto de elementos susceptibles de alcanzar una reducción organizada que, al mismo tiempo, representa una simbolización de su esencia. La naturaleza, el hombre, el cuerpo, el rostro, la vida, el destino, la historia o el mismo Dios acceden a su conversión semiótica, que los metaforiza en la entidad material que los contiene, el Libro. La escritura, además, concentra en una misma realidad sustancial los dos dominios universales de correspondencia analógica, el macrocosmos (porque Dios comparecía y se daba en su propia Palabra revelada) y el microcosmos (porque el Verbo superior tomaba el estado inferior de los medios sensibles de la materia). La irrupción de la escritura transforma la concepción de la existencia y de lo existente: su codificación en las religiones bajo la entidad del libro reglamentará el principio de verosimilitud y auten-

33. O. González de Cardedal, «El libro en las religiones», en AA. VV., *La Cultura del Libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988, pág. 197.

ticidad aplicable en toda circunstancia. A la Palabra divina, reforzada por la verbalización escrita que le otorga perennidad, se remitirá todo juicio y todo planteamiento. El Libro constata la verdad y la falsedad, la factibilidad y la improbabilidad, la apariencia y la esencia, el ser y la nada y así toda la infinita cadena dicotómica de posibilidades que pueblan la existencia. El infalible «Según la Escritura...» o el «como estaba escrito» se convierten en las divisas de la nueva edad del conocimiento.

El libro, por otra parte, se incorpora desde antiguo como elemento iconográfico del escriba, del profeta, de la sibila o del propio Dios Padre que se anuncia en el códice abierto de su Palabra fundadora. La metáfora ampliará la dimensión cósmica de Dios en el mundo cuando comparece ante nuestros ojos como un *libro abierto* en el que lo leemos y nos leemos incesantemente, o como un *libro sellado* cuya clave sólo es dada a alcanzar y comprender por los elegidos<sup>34</sup>. El

34. La escritura de las civilizaciones antiguas produjo enseguida textos geográficos y científicos y no debemos omitir los que tienen relación con el arte de la adivinación, la magia, la medicina, la farmacopea, la cocina y, por supuesto, la astronomía. La religión aprovechó en sus prácticas funerarias y en sus rituales la naturaleza simbólica de la escritura. La calidad misteriosa afectó del mismo modo a los propios signos individuales, a las letras, tomadas como caracteres de lo oculto. Excepto la china, ninguna otra religión ha delegado en las letras mayor expresión de lo sobrenatural y de lo mágico que la musulmana: el hechizo de las letras misteriosas obra su efecto en la «declamación»; la magia del *Corán* se debe a que el Libro no se lee, se «recita»; de ahí que las primeras escuelas coránicas creadas en el siglo IX, las *kuttab*, tuvieran por objeto enseñar de memoria el *Corán* a los jóvenes e, incluso en la actualidad pervive la lectura en voz alta y en coro del Libro santo. De entre todas las suras, la *Fatiha* («En el nombre de Alá, el Compasivo, el Misericordioso, alabado sea Alá, Señor del Universo...») reviste una especial importancia, porque se repite como secuencia preliminar en las demás y porque se adopta como plegaria invocadora de la oración. Esta fórmula conocida como *básmala* o jaculatoria, de relevante ritualidad sonora, desarrolló abundantes configuraciones «caligramáticas» que transformaron en escritura el poder evocador que sugería la enunciación oral (la cadencia de las frases, la abundancia de las rimas, la alternancia de sílabas breves y largas, producen en el ánimo de quien las escucha un verdadero hechizo). Las letras se convierten en poesía (visual) por sí mismas y la figuración resulta de las mil posibilidades de extender o condensar las veintisiete grafías del alfabeto, que aprovechan los textos sagrados como base pictórica de su representación simbólica. En la Cábala hebrea, las letras adquieren el rango de auténticas alegorías ya que no son contempladas desde el nivel de designación lingüística (no representan a un objeto), sino como claves o símbolos de otros niveles del conocimiento. El cabalista penetra en el Texto como a un mundo mágico, «que no es sólo un medio para establecer un orden ético superior, sino un sendero que puede

prodigio que se hace signo descifrable, trazo visible, grafía evocadora, palabra dictada, sonido caligrafiado en tablilla, columna, mármol, bronce, cera, madera o tejido, tiene poder en sí mismo. La escritura que forja el libro en el que aquella mira a la eternidad de su fijeza puede convertirse en una seguridad o una amenaza: *Verba volant, scripta manent*.

El Libro es el soporte físico y sensible del mundo superior, cuyas páginas se brindan para ser hojeadas y para reconocer en ellas el Testimonio en que Dios ha escrito su Identidad de Demiurgo; es la escritura que proyecta o vislumbra la Escritura, el folio en blanco en el que Dios caligrafía su firma de Hacedor. Pero en el Libro también encontraremos la «lectura» del mundo inferior, de la realidad humana, microcósmica, atomizada de la creación sensible, reducida a la materialidad cognoscible en virtud del mismo instrumento que actualiza ante nuestros ojos los atributos inmateriales de la Divinidad: el lenguaje de la escritura. En esta «reducción» de mundo macrocósmico a mundo microcósmico<sup>35</sup>, el Libro se transforma en documento de la ciencia y la escritura de la Escritura en una aventura epistemo-

---

conducir al enriquecimiento ontológico, a una participación directa con la Deidad y a una asociación que abarca la posesión de poderes divinos» (S. Sosnowski, *Borges y la Cábala...*, *op. cit.*, pág. 15). Las doctrinas cabalísticas exponen además que la creación del universo surgió por el uso de las veintidós letras del alfabeto hebreo y de las combinaciones de los diez primeros números. Recordemos que el *Génesis* estipulaba que el acto de la Creación se llevó a efecto mediante fórmulas verbales: el objetivo del cabalista será acceder a dichas fórmulas del proceso generador. Por tanto, la *Torá* se reviste de un lenguaje permanentemente alusivo, que no se agota nunca en la primera referencia semántica de los hechos allí contenidos. En las letras descansa la puerta de acceso, «el pórtico al entendimiento» para penetrar el mundo divino encerrado en el estudio del Secreto. La dilucidación del lenguaje en que se cifra el Lenguaje que ha creado el Universo es el deseo del iniciado. La Cábala considera a la *Torá* como un texto absoluto, de infinitas lecturas, y cuya descodificación dependerá del adiestramiento del cabalista para conducirse por los intrincados senderos de la hermenéutica mística. Dado que Dios mismo (el *ser* de las cosas y del Universo) comparece en el Lenguaje, se le otorga un sentido ontológico a la búsqueda del Verbo, que emparenta a la Cábala con el neoplatonismo: el mundo se halla sembrado de emanaciones de la Divinidad que hacen de la naturaleza y de cuantas criaturas y objetos en ella se alojan verdaderas hierofanías. Según la doctrina cabalista, en las palabras de la *Torá* han de distinguirse tres proyecciones significativas: un sentido literal, un sentido alegórico y un sentido misterioso, que es el que otorga el grado superior de sabiduría.

35. Véase el documentado estudio de F. Rico *El pequeño mundo del hombre*, cit.

lógica. En los comienzos de la escritura, ciencia y magia son dominios de un mismo saber «religioso», que también explicó el desarrollo de la astrología: para los babilonios las estrellas eran «la escritura del cielo», como afirma Curtius, y en la tradición hermética los magos son los *prisci teologi*, autoridades (como Hermes Trimegisto o Zoroastro) en quienes se funden una tradición de sabiduría («científica»), las artes del ocultismo (magia) y los cultos divinos (la religión)<sup>36</sup>. Los Libros de las religiones, en cuanto conceptualizaciones de sistemas de ordenación y reducción del Universo, participan de la idea ancestral de un «mundo en armonía», concertado por el Cálamo<sup>37</sup> (paralelo de la cítara divina en el *concierto universal*) sobre el vasto papel de la Creación, donde se escribe el *magnum carmen creatoris et moderatis*. El tránsito del Libro al libro, de la Escritura a la escritura, del reino de lo inmaterial al ámbito de lo visible, del objeto mágico al portador del pensamiento «científico», del vehículo de la Palabra al espacio de la memoria, traza una gradación de mundos, en trayectoria descendente, en la búsqueda de un orden o principio racional para estructurar el universo. Similar al supuesto ideológico que descansa en la metáfora de la «Gran Cadena del Ser»<sup>38</sup>, el conocimiento teológico a través de la escritura enfrenta un conjunto de verdades eternas, necesarias y sobrenaturales (primer grado de la escala) a la mente humana, imperfecta y temporalmente limitada (último eslabón de la cadena gnóstica).

La relación voz / escritura avanzó llena de tensiones y disputas, a raíz de las profundas modificaciones que la segunda impuso en la civilización. El triunfo definitivo de la grafía sobre el sonido se produce cuando la música, el arte de la audición por antonomasia, ve reducida su oralidad a la notación escrita. O cuando los números, vínculo entre todo conocimiento y toda realización, principios constituyentes y reducciones esenciales de las propiedades de los objetos

36. Sobre el papel de la *prisca theologia* en la tradición de los *Hermetica*, cfr. F. A. Yates, *Giordano Bruno y la tradición...*, cit., págs. 32 y sigs.

37. Para el estudio de la idea, véanse los trabajos de L. Spitzer, «Classical and Christian Ideas of World Harmony», *Traditio*, II (1944), págs. 409-464, y III (1945), págs. 307-364 (reeditado como *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bolonia, Il Mulino, 1967) y C. S. Lewis, *La imagen del mundo (Introducción a la literatura medieval y renacentista)*, trad. de C. Manzano, Barcelona, Bosch, 1980.

38. Vid. A. O. Lovejoy, *La Gran Cadena del Ser. Historia de una idea*, trad. de A. Desmonts, Barcelona, Icaria Editorial, 1983.

para los pitagóricos, se ven forzados a integrarse en el mundo de los caracteres: el sistema arábigo de las *cifras* cumple el mandato divino de «Creced y multiplicaos...» y proyecta al Universo en el Número, para el cual el hombre traza signos o equivalentes gráficos de las letras. La elocuencia de la palabra enunciada o formulada oralmente cede su capacidad catártica a la palabra escrita, que además garantiza la conservación de los sonidos. Archivo de la memoria, la escritura permite, por su forma semi-permanente, el registro y la manipulación de cualquier información que la tradición oral se hizo incapaz de mantener, haciéndose visualmente externo lo que sólo había sido patrimonio del oído<sup>39</sup>.

39. Para un recorrido de la relación oralidad-escritura, véase P. Zumthor, *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, trad. de Julián Presa, Madrid, Cátedra, 1989, especialmente págs. 157 y sigs. Sobre la supervivencia de los mitos en el proceso de la tradición oral al libro, véase M. Eliade, *Mito y realidad*, trad. de L. Gil, Barcelona, Labor, 1991, págs. 165 y sigs.



## LIBRO Y MUNDO

DIVINIZADO EL LIBRO como objeto de culto e incorporado al ritual religioso como soporte del conocimiento, la escritura es el principio constituyente de las civilizaciones configuradas por alguna religión, en la medida en que la existencia de un Texto canónico asegura la identidad de la comunidad, fija su origen, desvela las pautas de la relación Dios-hombre, justifica la misión histórica de las gentes y ofrece una manifestación reducida y ordenada de la pluralidad del conjunto que en Él se representa. El discurso del Texto que contiene la Palabra es el mismo mundo, simbolizado por el Libro que lo contiene. La vida, el destino, la historia, el firmamento, la naturaleza celeste y terrestre o el amor, en tanto reducciones del Verbo genético, también adoptan representaciones metafóricas bajo la identidad del libro. Sin embargo, la *textualización* afecta asimismo al Demiurgo, que es el *Scriptor* máximo, y al hombre, «pequeño mundo» o «escritura inferior», si seguimos el curso de la imagen. Por contagio o por «ósmosis» alegórica, la materia portadora (el libro) de los conceptos (mundo, hombre, Dios) determina la dirección de una nueva conceptualización de las realidades (mundo *escrito*, hombre *textuado*, Dios-*grafía*). El círculo se ha completado: el Libro es el símbolo del mundo, reducido y cifrado en Él a través de la escritura; la realidad (existencia y existentes), en cuanto formulación de la palabra escrita, se halla semiologizada en un lenguaje que desemboca en la identidad del libro y es, por tanto, su imagen. Libro-mundo en el mundo-libro. Con todo, la asociación no estriba en una simple equivalencia de identidades: por un lado, el *libro* es, a un tiempo, continente (ámbito físico de la palabra, soporte tangible, medio material, espacio de realización) y contenido (saber genético y ontológico, Verdad y dogma, información y argumento); la *letra* es principio (Verbo generador), medio (código, instrumento, estrategia, vehículo de la Palabra) pero también fin (preservación y custodia); la *escritura* es intermediaria entre los mundos (celestial y terrenal), *summa* de lo creado (Escritura) y cifra epistemológica (escritura de la Escritura); por otro, el mundo es *libro*

donde se *lee* el *dictado* de Dios, o *manuscrito* de la misma Divinidad que lo *escribe*, pero también el universo es *cuaderno* que los hombres *reescriben* a la luz del Texto original en que se ha manifestado; la realidad es una sucesión de *páginas* que se van *caligrafiando* en los *caracteres* que constituyen a las criaturas; la existencia del hombre es una *escritura* que desvela las claves del Libro Cósmico, exégesis fundada en el servicio que proporciona el propio objeto de estudio (las Letras sagradas), que se estudia a sí mismo (letras de las Letras), en una suerte de *metaescritura* envolvente y (des)constructora: el mundo tiene su fundamento en la *Escritura* que se disuelve en la *escritura* por medio de la escritura. La metáfora, además, puede concebirse en rigurosos términos absolutos. Jorge Luis Borges citaba: «El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo»<sup>40</sup>.

Convertido el universo en un infinito texto de múltiples significados, el Libro Único e Incommensurable de la Divinidad se fragmenta en un haz limitado de textualizaciones, que constituyen las primeras derivaciones metafóricas del tópico. El Volumen original en que se escribió el mundo contiene otros *libros* que, en menor o mayor grado, definen o esclarecen los términos de la relación macro/microcósmica, a la luz de los derroteros escriturarios de la imagen inicial «mundo como libro».

#### LIBRO DE DIOS

Si el Cosmos obedece al principio de una voluntad divina y el mundo es la escritura que lo desvela, no parece desacertado adjudicar el primer impulso escriturario al Demiurgo autor del universo, y que sea la escritura el ejercicio primario de sus atributos. Por ser el vehículo de la Palabra escrita, los Libros canónicos de las religiones albergan las primeras metáforas que identifican al mundo con una escritura divina: Dios se ha encarnado en el Verbo de la Escritura, que emana permanentemente ante nosotros en forma de un gran libro abierto. Los dioses se manifiestan a través del poder de la letra en la Creación y la Revelación, se dan a sí mismos, refieren cuanto en

40. «Del culto de los libros», art. cit., pág. 309.



ellos se contiene y en ese manifestarse al hombre en Palabra y en contenido de la Palabra estriba el origen de la religión y la necesidad de la escritura que la hizo visible. Y en este surgir del Creador tras cada grafía que lo identifica está el surgir de la Creación, el *hacerse* y el *ser* del mismo mundo gestado. La escritura de Dios, por tanto, comprende dos textualizaciones: por una parte, el «libro celeste» o la *escritura interna*, donde la Divinidad personal se descubre (*qui est Dei aeterna ars et sapientia*) a sí misma y al hombre; por otra, «el libro terrestre» o la *escritura externa*, donde se da a conocer el producto de su actividad creadora (*scilicet mundus sensibilis*). Se trata del «doble libro del mundo» de San Buenaventura, que emplea la metáfora para ilustrar la idea de un libro del Creador y de un libro de las Criaturas, un texto interior (sabiduría eterna) y otro exterior (mundo sensible)<sup>41</sup>, *liber scriptus intus et foris* (alegoría del sentido esotérico y exotérico)<sup>42</sup>. La idea implica la coexistencia de dos textos de filiación divina que, en el dominio del tópico, señalan dos direcciones metafóricas independientes pero no desvinculadas: por un lado, surge la cadena de variantes asociada a la imagen de un Dios escritor de un Libro que es, según Nicolás de Cusa, «representación del verbo interior» (*interni uerbi ostensio*)<sup>43</sup>; por otro, un conjunto de imágenes ligadas al *liber naturae* o «libro de la Naturaleza», en el sentido de un gran cuaderno desplegado ante los ojos del hombre, en el que «todas las criaturas deste mundo, tan hermosas y tan acabadas, [no son] sino unas como letras quebradas y iluminadas que declaran el primor y la sabiduría de su autor»<sup>44</sup>. Los «libros de Dios» son, por tanto, un códice cerrado (las Escrituras) y otro abierto (la Naturaleza, que se revela en todas partes y en el que, según la *scientia* de Raimundo Sibiuda, el hombre aprende «leyendo» y alcanza su propio Yo mediante la ascensión por los grados de la *scala Naturae*, hasta la plenitud microcósmica<sup>45</sup>). La dualidad de los mundos (y de los «libros») se

41. E. R. Curtius, «El libro como símbolo», cit., pág. 450.

42. Tradición constante en el Medievo, desde Juan Escoto Erígena, Alain de Lille, Buenaventura o Sibiuda: cfr. E. Garin, «Alcune osservazioni sul libro come simbolo», *Umanesimo e simbolismo. Archivio di Filosofia*, Padua, Universidad, 1958, págs. 91-92.

43. *Ibidem*, pág. 451.

44. Fray Luis de Granada, *Introducción al símbolo de la fe* (Salamanca, 1583), ed. de J. M. Balcels, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 146.

45. F. Rico, *El pequeño mundo del hombre...*, cit., págs. 97-98.

conservó en las versiones profanas desde el Renacimiento que, en algunos casos, copian la concepción teológica inspirada por la filosofía medieval: Paracelso, Montaigne, Francis Bacon, John Owen o sir Thomas Browne<sup>46</sup> mantienen la dicotomía, o Campanella, que cifra la distinción en el *liber scriptus* bíblico y en el *liber viuus* de la Naturaleza («la scuola della natura ha ... per libro il mondo, dove Dio scrisse vivamente i suoi concetti»), donde está representada la ciencia<sup>47</sup>.

Hasta la Edad Media<sup>48</sup>, el Libro era tomado como una realidad fija, inmutable y divina, cuya veneración condujo a la sacralización del libro tomado en abstracto y fue símbolo «de toda realidad que presente unos signos indicadores de un sentido; que pueda decir algo y que, a la vez, encierre un secreto; que se muestre simultáneamente como velado y desvelado, manifiesto y escondido»<sup>49</sup>. El hermetismo o la diafanidad son identidades que también comparte el «Libro de la Naturaleza», que tantos autores medievales legitimaron frente al Libro de la Escritura: según cita Rico, en la *Theologia naturalis* (1434-

46. Curtius, art. cit., págs. 451 y sigs.

47. E. Garin, «Alcune osservazioni sul libro...», cit., pág. 92. En la teoría de Campanella se distinguen claramente un texto puro y directamente constituido por Dios mismo y una escritura sagrada o «segundo libro», reducción simplificada del otro y apta para la inferior competencia del hombre. No debe confundirse el «segundo texto» con las Sagradas Escrituras, que formarían el «código» interiorizado donde Dios se revela a sí mismo. Dice Garin: «Ossia Dio creando e facendo parla e scrive; il vero libro di Dio è il creato nel suo complesso *reale*, mentre la scrittura sacra, o sia il libro secondo il senso comune, è libro *humano more*, segno ridotto alla capacità umana più semplice» (pág. 93).

48. Véanse los imprescindibles trabajos de J. M. Gellrich, *The Idea of the Book in the Middle Ages. Language Theory, Mythology, and Fiction*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, y G. Josipovici, *The World and the Book. A Study of Modern Fiction*, London, The MacMillan Press, 1994 (3ª ed.), especialmente el capítulo 2, «The World as a Book», págs. 25-51. Otros estudios fundamentales son los de A. Crespo, «El libro como universo», *El libro como ensayo*, en Ángel Crespo. *Suplementos Anthropos*, Barcelona, 1989, págs. 106-107; Y. Seferis, «Variaciones sobre el libro», *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*, trad. y notas de J. A. Moreno, Barcelona, Júcar, 1989, págs. 209-215; G. R. Cardona, «La escritura como metáfora», *Antropología de la escritura*, trad. de A. L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1994, págs. 185-213, y P. Ruiz Pérez, *El espacio de la escritura: en torno a una poética del espacio del texto barroco*, Bern, Peter Lang AG, 1996, especialmente págs. 247 y sigs. Para un acercamiento a la antropología del texto, véase E. Lledó, *El silencio de la escritura*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991.

49. M. García Pelayo, cit., pág. 1566.

1436) de Raimundo Sibiuda se afirma que «Dios se ha revelado en dos libros: las Escrituras (que Sibiuda no aducirá ni una vez) y la Naturaleza, abierta para todos»<sup>50</sup>. Estos Textos se convierten en los modelos arquetípicos de los demás libros escritos por el hombre, que tendrán un valor asignado en la medida en que se ajusten al dictado o a la lectura de los Libros originales, es decir, en tanto en cuanto sean portadores de una realidad, *la* realidad sustancial de la Escritura («the Book of God's Word») y la de su Escritura de la Escritura («the Book of his Work»<sup>51</sup>). Aunque ambos participen de la *autoría* escrituraria divina, el tránsito de la Palabra (Escritura) a la Obra (Naturaleza, es decir, mundo) marca el inicio de una actitud diferente en la conceptualización del Texto: frente al Libro de la Escritura, inmutable y estáticamente fijado, que «revelaba una realidad última sobre la que se sustentaban todas las demás realidades», está el Libro de la Naturaleza, que se ofrece como instrumento del conocimiento y no como una función cerrada, que instiga un proceso de contraste (función crítica) con el Libro original, una «lectura» libre y un examen directo para el hallazgo de las claves de su desentrañamiento; frente al Libro Sagrado, más revelador que desvelador, que era manifestación ontológica del Ser de Dios, el Libro de la Naturaleza, más desvelador que revelador, es sentido como una aventura epistemológica dinámica, sólo limitada por las competencias de la ciencia y del intelecto. De una posición *sustantiva* (teofanía), heredera del espíritu oriental, se ha evolucionado a una mirada *adjetiva* (teodicea), ligada al criterio griego, a la que contribuyó sin duda la Reforma religiosa, que inaugura la actitud «moderna» en la consideración del Libro: el entorno material, el medio físico, el espacio sensible, el mundo mismo de lo creado, que son expresión de la potencia divina (Francis Bacon), resultan un intermediario eficaz para alcanzar indirectamente las condiciones de su creador y el alcance de su voluntad. De ahí que, paradójicamente, el Libro de la Naturaleza sea el principio «desacralizador» de una edad y de una cultura amparadas en la creencia en el Libro como encarnación escrita del Verbo: la metáfora del *Liber Dei* exhibe cierta *autofagia*, al enseñarnos que el acceso a la Divinidad puede ser factible por el mismo medio que lo negaba, la escritura.

50. F. Rico, *El pequeño mundo del hombre*, cit., pág. 97.

51. J. M. Gellrich, ob. cit., pág. 18.

Los usos metafóricos del libro y de la escritura se prodigan al amparo del oficio de *scriptor* como uno de los atributos del *Deus artifex*. La comparación platónica (según el *Timeo*) de la divinidad con un artista y de la creación del mundo como una obra de arte<sup>52</sup> se confundió con la tradición bíblica y de este modo surgieron actividades para la Divinidad que lo asociaban siempre a faenas graves (alfarero, orfebre, herrero, tejedor), más cercanas al artesano que al artista, aunque no es menos fructífera la idea del arquitecto, músico<sup>53</sup> o la del *Deus Pictor*<sup>54</sup>.

El tópico amplía las referencias escriturarias del *Liber Dei* en una rica gama de variantes estilísticas: existe un «libro de la justicia» que debe estar siempre en blanco para el hombre, porque su omisión indica falta de pecado o el «libro de la vida», en cuya relación están los protegidos con su gracia; los santos *escriben* con el lápiz de sus martirios el «libro de la fe militante», que *rubrican* con sangre; Cristo crucificado abre a los hombres el «libro de la Redención»; los Evangelios son «carta de executoria» para Jesús, o la Virgen es «cédula» para la «firma divina»; los santos, bajo las ausencias del éxtasis, exhiben la «escritura automática» de los abducidos o, tema reiterado en San Francisco de Asís, se hacen «copia impresa» del «Libro Eterno del Padre» en plena identificación espiritual y libresca<sup>55</sup>. El libro es hijo de la experiencia escritora de Dios, bien *manuscrita*, bien por vía

52. Sobre el tema *vid.* E. R. Curtius, «Dios como artífice», *Literatura europea y Edad Media latina*, cit., II, págs. 757-759; J. Lara Garrido, «La creación del mundo en la poesía barroca: de la tradición neoplatónica a la ortodoxia contrarreformista», *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, II, Universidad de Granada, 1979, págs. 242-262, y Aurora Egido, «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, págs. 171-184 (reeditado en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 198-215).

53. La vieja concepción del «concierto universal» era ya tópico desde el pitagorismo y llega con especial reminiscencia al Siglo de Oro, como el caso sintomático de Fray Luis de León, tan inducido por la idea agustiniana del mundo como melodía (*carmen universitatis*). Véase una visión general del tema en relación a la armonía universal en L. Spitzer, *L'armonia del mondo...*, cit.

54. Para su estudio cfr. E. L. Bergmann, «The Artist in Harmony with his Archetype: *Deus Artifex*», *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Massachusetts, Harvard University Press, 1979, págs. 17-70.

55. Sobre la metaforización de la unión mística como un proceso editorial, véase nuestro trabajo «El Libro del Mundo en Fray Andrés de Abreu», art. cit.

indirecta, mediante la inspiración, la inducción, el dictado o la infusión de su gracia. Por la escritura la Palabra y la Voz se transforman en el don por el que Dios se nos dice y nos dice, y que el tópico imagina en la esencia de un Libro inconmensurable, desvelado y cifrado a los ojos del intelecto humano. El Texto que soñó Dante como *summa* de todas las experiencias y de todos los saberes de la humanidad, al mismo tiempo imagen del mundo, y que situó en el Empíreo o décimo cielo, cumplía la misma ambición del que Mallarmé intuyó como reducción del orbe a su unidad, a lo absoluto, y cuya utópica redacción escapó a los límites de la vida humana<sup>56</sup>. Ángel Crespo anota: «Mallarmé le dijo a Verlaine que para escribir el Libro “habría que ser yo no sé quién”. Habría que ser Dios, y Mallarmé no consiguió ser más que un dios»<sup>57</sup>... Los senderos del tópico nos desvían del Libro de la Escritura, y de su dialéctica ontológica de la naturaleza divina y cósmica, que J. de Valdivielso conceptualizó en el romance siguiente:

Libro de cifras de amor,  
pues, siendo la pluma Él mismo,  
en aquella blanca hoja  
escribió cifrado el *Christus*;  
libro donde encuadernó,  
con soberano artificio,  
el ser de hombre y de Dios,  
juntando humano y divino<sup>58</sup>

al otro gran Texto de su Revelación, el «Libro de la Naturaleza», cuya «ciencia de las criaturas» nos aguarda con múltiples y nuevas referencias al tópico del *Liber Mundi*.

#### LIBRO DE LA NATURALEZA

La creencia de que la Divinidad había escrito un Libro movió a los cristianos a pensar que había escrito dos y que uno de ellos era el

56. Véase J. Scherer, «Le monde existe pour aboutir à un livre», *Le «Livre» de Mallarmé*, París, Gallimard, 1978, págs. 21-24.

57. A. Crespo, «El libro como universo», art. cit., pág. 107.

58. *Romancero espiritual*, Madrid, ed. M. Mir, 1880, pág. 110, citado por F. Rico en las adiciones finales de *El pequeño mundo...*, cit., pág. 315.

universo. El tema de los dos libros (el de las Escrituras y el de la Naturaleza) siembra de referencias al pensamiento medieval: Nicolás de Cusa discute la autoridad asentada en los libros escritos para preferir «el Libro de la plaza pública», que supone el acceso directo al conocimiento de las cosas, afirmación cuyo alcance nos lleva a la oposición saber sacro o sacralizado (el excesivo saber amparado en los libros conduce al conocimiento superficial) / saber profano o «científico» (que aspira al «estado natural de las cosas», a las fuentes originales del conocimiento, esto es, a la búsqueda de la sabiduría «donde buscaron los primeros que escribieron y que, por tanto, no habían leído libros»<sup>59</sup>), para concluir que el Libro está expresado en términos de mensurabilidad (cuenta, peso y medida), credenciales de un obvio «empirismo»; Campanella distingue entre los «libros muertos», producto de la acción humana, y el «libro vivo», que alude «a la palabra directa, al discurso *real* de Dios, a la naturaleza como *liber experientiae*»<sup>60</sup>, mundo viviente («il libro della natura, mobile, variabile, vivo») frente a biblioteca erudita («i libri degli uomini, contraddittori, contrastanti, morti, incapaci di render da sé ragione di sé»):

Il mondo è libro e tempio di Dio, e che in lui si deve leggere l'arte divina e imparare a vivere in privato e'n pubblico e indrizzare ogni azione al Fattor del tutto; e non studiare i libri e tepii morti delli uomini, ch'atepongiamo al divino empicamente, e ci avviliamo l'animo, e cadiamo in errori e dolori e pene, le quali ormai dovrebbero farci tornar all' original libro della natura, e lasciar le sètte vane e le guerre grammaticali e corporali. <sup>61</sup>

También Descartes, en la misma línea de pensamiento, declara preferir el estudio en otra ciencia, que no le proporciona el estudio de los libros y sí *le grand livre du monde* <sup>62</sup>. En las obras de Galileo desnuda el concepto del mundo como libro: según anota Borges, una de sus creaciones lleva por título *Il libro della Natura*; la filosofía —sentencia— «è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi» y, al distinguir entre el Libro

59. M. García Pelayo, cit., pág. 1570.

60. E. Garin, art. cit., pág. 92. La traducción es nuestra.

61. Citado por M. García Pelayo, ob. cit., pág. 1570.

62. *Ibidem*.

del mundo y el de la Escritura, deduce dos formas de revelación divina (directa en el primero, sujeta a las limitaciones que impone la naturaleza humana en el segundo); cuando describe el Libro de la naturaleza formula su identidad simbólica y su acceso restringido porque se halla escrito en caracteres matemáticos que revelan un lenguaje cósmico de clara filiación pitagórica; el libro

non si può intendere, se prima non s'impara a intender la lingua e conoscer i caratteri ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri sono trangoli, cerchi e altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile intender humanamente parola; senza questi è un aggizarsi vanamente per un oscuro laberinto. <sup>63</sup>

Sin embargo, la imagen del mundo como un universo *escrito* no siempre se ha contemplado en función de una dualidad: Hugo de San Víctor, en el siglo XII, concibe la historia como la suma de tres períodos: el de la *lex naturalis*, el de la *lex scripta* y el del *tempus gratiae*, que conllevan la consideración de la creación y el Hombre-Dios como «libros» de Dios. Paracelso combina la idea del gran «libro abierto de la naturaleza» con la *escritura* del peregrinaje que el hombre cumple en la tierra: la naturaleza —cita Curtius—

es una suma de libros completos y perfectos «porque Dios mismo los escribió, fabricó, encuadernó y colgó de las cadenas de su librería». La naturaleza «debe darnos la luz que nos haga comprender el texto del *liber naturae*, pues sin esa luz no puede haber filósofos ni naturalistas». El firmamento es «otra farmacopea», en la cual hay que deletrear una «sentencia astral». Toda la tierra es, en fin, un libro o una colección de libros «cuyas hojas se vuelven con los pies» y que debemos tratar como «peregrinos» que somos. <sup>64</sup>

El «libro de la Naturaleza», abierto a nuestro entendimiento, que es el propio mundo *desvelándose* en el lenguaje de las criaturas, también se presenta como una *escritura cifrada*, encerrada tras de un código difícilmente interpretable. Convertido el universo en un *libro*

63. Citado por M. García Pelayo, cit., pág. 1571.

64. Ob. cit., págs. 452-453.

*sellado* (en analogía bíblica con el *Apocalipsis*), el hombre se aplicó con todas sus fuerzas a su «traducción» y, puesto que todo cuanto existía en la realidad era considerado *signo* de una sabiduría secreta, profunda o reservada, todas las cosas, animales y accidentes de la naturaleza adoptaron un sentido simbólico, en el cual había de adivinarse *la* significación trascendente y verdadera. A ello contribuyeron especialmente la resurrección de la civilización egipcia en el Renacimiento (sobre todo, la veneración por la identidad indescifrable de la escritura jeroglífica) y el auge de la cultura emblemática, que establecía una serie de correspondencias y analogías entre el objeto y la entidad que *representaban* mediante su vinculación asociativa. Cada ser, cada cosa guardaba una intrínseca relación con otra, de la que era su símbolo o emblema, identidad alegórica que contagió a la realidad misma, de modo que le fue atribuida, entre sus cualidades, la de ser *metáfora* de otra realidad subyacente. El emblema y el jeroglífico justificaban esa concepción del mundo como un sistema fundado en la *escritura*, imagen que sustituyó el carácter *alusivo* por la propiedad *ontológica*.

Como quiera que el Libro arquetípico de la Naturaleza viene a confirmar las Sagradas Escrituras, en el pensamiento cristiano la realidad y las realidades que habitan en ella se ofrecen como un perpetuo *ejemplario* de las facultades de la divina inteligencia, y la creencia, que alimentaba el conocimiento del arcano a través de la superación del mundo sensible, se va sustituyendo por un criterio didáctico y pedagógico que conduce a la moralización de la naturaleza, por ser *espejo* o *libro* de las muchas virtudes que ostentan las criaturas como reflejo de la gloria de su Creador. La realidad vegetal, animal y mineral es un *cuaderno* animado para la instrucción de enseñanzas, extrapolables a cualquier comportamiento humano. La naturaleza es un libro lleno de símbolos y la «forma de Revelación que Dios, en su merced, creó para dar a conocer al Hombre las ideas que moran en Su mente»<sup>65</sup>.

Dios se revela en todo cuanto existe: si somos capaces de aprender a leer Sus Signos, el lenguaje divino, más rico y oscuro que el de las palabras humanas, descubre en el «libro de la naturaleza» una suerte de *escritura panteísta* que se hace visible en el conjunto de

65. E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, versión española de R. Gómez Díaz, Madrid, Alianza Forma, 1986 (1ª reimpr.), pág. 236.



todas las criaturas: la Emblemática contrarreformista verá en la naturaleza un instrumento servido por Dios para enseñar las verdades de la doctrina y, por tanto, adoptará la forma de un «libro de empresas vivas»<sup>66</sup> de gran eficacia educativa; la prédica religiosa insistirá en la contemplación de la «grande biblioteca o escuela de las criaturas» o en su «gobierno general, moral y político», de las que el hombre es afanoso lector o maravillado discípulo:

El juicio sobre la naturaleza como «libro» y «escuela», e incluso como «biblioteca» y «teatro», está firmemente arraigado en la mentalidad de la época. Este lenguaje divino de la naturaleza, del libro de la naturaleza, que bien leído confirma las sagradas Escrituras, se distingue del convencional por su mayor profundidad y necesidad de ser desvelado. La naturaleza lo aprehende todo y el hombre juicioso y prudente debe desentrañar sus profundos misterios para alcanzar la sabiduría. Se presenta como un símbolo o un jeroglífico, una verdad encubierta que debe ser desvelada por medio del estudio.<sup>67</sup>

La confianza en el valor práctico de los *ejemplos*, «que nos dan la experiencia eficacísima, insustituible, de los casos singulares, en su concreta y práctica realidad»<sup>68</sup>, que el escritor barroco hereda de la afición por el apólogo medieval, introduce, a juicio de José Antonio

66. «El gran libro de las creaturas» de fray Luis de Granada fue idea que gozó de favor en las *artes predicandi*: desde el «libro de la experiencia» de Alain de Lille (*Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est et speculum*), la oratoria sagrada prodiga referencias al libro de la Naturaleza (cfr. Curtius, cit., pág. 449).

67. V. M<sup>a</sup> Roig de Condomina, «Los emblemas animalísticos de Fray Andrés Ferrer de Valdecebro», *Goya*, 187-188 (1985), pág. 86.

68. J. A. Maravall, «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, ed. corregida y aumentada al cuidado de F. Abad, Barcelona, Crítica, 1990, pág. 102. De las fructíferas relaciones entre la letra y la imagen da cuenta la emblemática como arsenal mnemónico y como sinestesia de lenguajes: entre el océano bibliográfico, véanse los artículos de A. Egido en sus colectáneas *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea»*, «*El Quijote*» y «*El Persiles*», Barcelona, PPU, 1994, y *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, amén de otros trabajos («Emblemática y literatura en el siglo de oro», *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, II [1990], págs. 144-158); para la ladera de los emblemas y las empresas, véase el completísimo estudio de F. Rodríguez de la Flor *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Forma, 1995.

Maravall, un naturalismo moral de sentido cristiano en la concepción de emblemas y empresas:

La naturaleza nos habla un lenguaje moral que para edificación nuestra debemos afanarnos en descifrar. La fuerza de ejemplaridad de los seres naturales, y muy especialmente de los animales, está ya afirmada, como una de sus piezas, en la teoría de la literatura medieval de ejemplos. Los supuestos de esta doctrina se conservan sólidamente en el siglo XVI: las aves y otros animales nos aleccionan, descubriéndonos, sostiene P. Mexia, las propiedades medicinales y de otro carácter que poseen las más diferentes cosas, así como también su acción en lo que atañe al ánimo y a las costumbres, lección que ha de ser utilizada por los filósofos morales en «comparaciones, parábolas y signos». Estas últimas palabras nos anuncian la incorporación de la doctrina del ejemplarismo moral a la teoría del emblema. Los mismos que escriben sobre esta última, afirman el valor de aquélla.<sup>69</sup>

El «libro de la naturaleza» viene a ser, por tanto, la más transparente y extensa *textualización* del *liber mundi*, por cuanto la realidad sensible aparece identificada como una *escritura* abierta, magistral, en cuyas *páginas* cada ser, cada criatura se ha convertido en una *letra* elocuente e inteligible de la Escritura divina; no obstante, las «planas de la naturaleza» también se ofrecen en retorcida *lectura* o como un inmenso *texto* «en cifra»: cada ave, cada planta, cada estrella es, entonces, un jeroglífico que alienta la tarea de su «traducción». En este último sentido lo entendió Suárez de Figueroa:

Preciosísimos tesoros son los de la Filosofía, y altísima la contemplación de las cosas superiores. Con ésta se puede alcanzar toda eminencia de fortuna, todo colmo de saber. Rudos son Platón y Aristóteles equiparados con el libro del universo, con el maravilloso campo de la naturaleza. Continuamente se lee y se estudia, sin que falte a quien atiende materia, ya de ejercitar el discurso, ya de alimentar el afecto. Ensánchase a quien piensa estrecharla, y se queda más en la superficie quien más entiende haberle hallado centro. Ministra sin cesar impulsos de nueva es-

69. *Ibidem*, pág. 103. También recoge el testimonio de Garau, *El sabio instruido de la naturaleza* [Valencia, 1590]: «Es cada naturaleza de las criaturas un jeroglífico, y en cada jeroglífico se cifra un documento de buen vivir» (*ibid.*).

peculación, y con la plenitud de sus perfecciones infunde incesante admiración.<sup>70</sup>

### *EL PEQUEÑO LIBRO DEL HOMBRE*

En las letras encontramos la formulación *abreviada* del cosmos, esto es, la manifestación ontológica de la microcosmía, cuyo estudio y conocimiento nos emplaza a una sabiduría más profunda y verdadera, a un mundo que penetra más allá de la realidad sensible y que es en toda su plenitud: el seno de la divinidad o la macrocosmía. En el tópico, por ello, el libro sustituye al hombre como 'pequeño mundo' o como signo de toda realidad «traducible». En la analógica correspondencia de ambos mundos está funcionando el vínculo de la metáfora, que simboliza como Texto a la realidad superior y como texto del Texto a la realidad inferior. Así el *volumen* que componen Creador, Creación y Criaturas aparece como cifra de realidades o «mundo de mundos» en la síntesis codificada que ofrece la escritura, «el gran milagro» de las civilizaciones. Ocurre, además, que el hombre (como el libro) se contagia del carácter sagrado de la realidad que refleja y acoge y oscila de portador de representaciones a representación misma: la Escritura en que se definía la Divinidad termina por ser el lenguaje emanado directamente de su Persona o propiamente Su Identidad escondida tras las letras; el hombre, depositario del instrumento que descifra y destinatario del mensaje de signos en que Dios se hace pseudo-inteligible, se transforma en «microcosmos a lo divino», porque su concepción está asociada a la idea de *breve compendio* del mundo menor, a su consideración de ser superior en la Escala del Ser porque concentra en sí los tres universos (espiritual, celestial y terrenal) y las tres naturalezas (angélica, divina y terrestre), que poseen su correlato médico y astrológico:

E por esto es llamado el home «mundo pequeño», por cuanto es fecho en la imagen de Dios y por esto es él racional. Otrosí porque en él es figura de todo el mundo. Ca bien así como el mundo es departido en tres partes, conviene a saber, mundo espiritual,

70. *El pasajero*, ed., introducción, notas e índices de M<sup>a</sup> I. López Bascañana y presentación de J. M. Blecua, Barcelona, PPU, 1988, vol. I, pág. 121 y 140 n.

mundo celestial y mundo terrenal, así es en el home semejança desto. Ca en la cabeça están los sesos espirituales y en el corazón la virtud vital y en el fígado la virtud natural, en que se significan los tres mundos dichos. Otrosí, bien así como en el mundo hay el sol y la luna así han los homes dos ojos para alumbrarse. E así como en el cielo hay cinco estrellas réticas, así en el home dos orejas e la nariz —que es departida en dos partes— e la boca, que son cinco. Y el corazón es comparado al sol, y el cerebro a la luna...<sup>71</sup>

La imagen del hombre postulada en la analogía de los mundos siempre se formula en términos de «abreviatura», de «cifra», de síntesis gráfica que, al cabo, le proporciona una identidad *escrituraria* con respecto al mundo mayor: el libro del mundo se compendia en otro cuaderno minúsculo que es el propio hombre. Por ello, el tópico desarrolla en el canon humano una serie de variantes que conciben al hombre como un texto absoluto que puede leerse, interpretarse o ser escrito, en su microcosmía *bíblica*: fluyen en este campo metafórico ríos de imágenes que crean conjuntos de alta calidad estética, como las variantes que se asocian a la *escritura de la sangre* (la de los mártires, en *rojo miniado*; la de los héroes en la batalla; la del «libro de la amistad»; la del cordero en el sacrificio, que «imprime rojos caracteres»; la de la mano asesina que, en la garganta, *escribe* «letras de sangre en láminas de plata»; la de los estigmas de San Francisco, en el que «escribe Dios de su letra / en sus pies, costado y manos / lo que ha de haber de su hacienda»; la de la circuncisión, como «rúbrica» religiosa; la de la Cruz, «libro escrito con sangre»), a la *escritura del cuerpo* (la piel *escrita* 'pintada' de los animales; la *lectura* de los ojos; el alma como *papel que tamiza* «al cuerpo lo que en ella duele» o viceversa, la *lectura del rostro* es fiel informadora del alma; la *tabula rasa* del entendimiento es plana en que se imprimirá la cera del conocimiento; el corazón es *página*; las lágrimas son *plumas de diamantes* que «estampan» en el rostro el texto del desamor; el «libro del engaño» en que estudian las mujeres al hombre; la *escritura del rubor* caligrafía «rojas letras en el rostro»; las mejillas son *renglones* de la

71. Juan de Aviñón, *Sevillana Medicina*, Sevilla, Bibliófilos Andaluces, 1885, págs. 12-13 (existe edición antigua: Sevilla, 1545, pero la obra se fecha en torno a 1400), citado por F. Rico, *El pequeño mundo del hombre*, cit., pág. 158.

cólera; las *rayas* de la mano son archivo quiromántico del alma; los pechos son *pergaminos* del desdén, que cuanto más se acercan al fuego amoroso, más se encogen; el cuidado no puede disimularse porque «se escribe en el semblante del rostro», etc.). La emblemática prodigará las presentaciones alegóricas con letras en las indumentarias, en forma análoga a los textos que abundan en cualquier celebración barroca (desde el lema de una divisa a una composición presentada a una Justa y expuesta en el templo) o la misma imagería religiosa, que incorpora como elementos de su iconografía al libro como símbolo de la sabiduría y de la Palabra (Dios, Jesucristo, los profetas, los evangelistas, los doctores de la iglesia) o en forma de breves textos al pie o en la misma talla, como motes del emblema que forman letra y escultura o pintura (Valdés Leal pinta en sus «Jeroglíficos del Tiempo y de la Muerte» auténticos emblemas, pero codificados desde el lenguaje pictórico). Así pues, *todo* en el hombre *escribe* o es *escrito*, *lee* o *es leído*; sin embargo, la textualización no se obra sólo como *escritura*, *impresión* o *estampación externa*, sino que, por el contrario, los procesos anímicos derivados de la condición humana también son comprendidos en la órbita de lo metafórico: todo lo creado *escribe*, según vimos en el Libro vivo de la naturaleza; pero el hombre, que es *escritura* y *copia transcrita* de Dios, también se constituye en una realidad organizada como la reducción de una pluralidad de elementos a una unidad estructurada, cuya identidad se muestra en unos *signos*, en un abstracto *gráfico* que se desvela ontológicamente por el tópico: la escritura de la metáfora define a la metáfora de la escritura; Dios, el universo, la vida, el rostro y también el hombre simbolizan sus naturalezas en el *libro*, proceso sólo interpretable a la luz del mismo lenguaje que lo(s) materializa y que lo(s) hace comprensible(s). La letra, *fundadora* de la existencia y de los existentes, sólo es cognoscible por medio de la escritura misma; la realidad, como objeto de la intelección, sólo es factible a través del lenguaje escrito, *exteriorizado* en la voz, en el dictado, en el sonido, *interiorizado* en el pensamiento, en la voluntad, en el entendimiento: nada es sin la escritura; no parece, por tanto, desatinada la visión borgesiana de un Universo-Biblioteca, donde todo se somete a la cárcel irrenunciable de la *textualización*.

La metáfora ha cerrado su círculo: libro y hombre, escritura y escritor del «mundo menor», son *espejo* o *libro* del Libro y de Dios, Escritura y Escritor del «mayor mundo»; el silogismo nos conduce a

una irreductible identidad: el hombre es un libro del Libro, el hombre es el «mundo de mundos», luego el libro es *el* mundo porque el mundo es un libro. La identidad especular concedida al hombre no sólo es símbolo del conocimiento ontológico del mundo (convertido en *escritura*), sino además del saber epistemológico que lo contempla y estudia (*escritura* y *lectura* de la *escritura*): en su identidad incausada Dios era *dictator* o inspirador de la escritura; el hombre, en cambio, es *lector* y *comentador* (y por tanto, *scriptor*) del Texto divino. Ocurre que esta función *escribanil* (lectora y escritora) también identifica al hombre con la naturaleza del objeto del saber: cada criatura humana se hace *letra* de la Letra, *libro* del Libro.

#### LOS LIBROS DEL UNIVERSO

A. Venegas hizo de esta idea toda una obra: *Diferencias de libros que hay en el universo* (Toledo, 1540); sin embargo, este lugar común no es sólo una de las desviaciones del libro de la naturaleza. La especulación de la existencia de otras textualizaciones del Libro divino dio lugar a una gama diversa de metáforas, que combinan la esfera de lo profano con la de lo divino. Unas veces encontramos todo un sistema teológico fundado en la creencia de varias manifestaciones *escriturarias* del mundo: Hugo de Folieto cree en cuatro libros de la vida: «el primero se escribió en el paraíso, el segundo en el desierto, el tercero en el templo, el cuarto en la eternidad; el primero lo escribió Dios en el corazón humano, el segundo lo escribió Moisés en las tablas de la ley, el tercero lo escribió Jesucristo en la tierra, y el cuarto lo compuso la divina Providencia»<sup>72</sup>. Los Libros religiosos engendran, a su vez, numerosas interpretaciones basadas en la simbolización de *escrituras secundarias* de la divinidad, a partir del Texto principal que es el Universo y contenidas en Él; surgen así cadenas paralelas de tópicos, engendradas a la luz de la Escritura original, como documento y como ejercicio o actividad: el Corán y la Biblia coinciden en el Libro del Destino<sup>73</sup>, prefigurado en una escena escribanil del Juicio

72. Curtius, cit., I, pág. 450.

73. Curtius, cit., I, pág. 432: «En Nonno figura también una variante del concepto “libro del destino”: el espíritu primigenio ... ha escrito en tablas, con letra roja, la historia futura del mundo».

Final, donde ángeles escribas anotan las faltas y pecados de las almas que comparecen, o donde «el que está sentado en el Trono» observa a la humanidad sosteniendo la lista de los elegidos, como se le representa iconográficamente en el *Apocalipsis* (5, 1): el vidente describe cómo el libro de los siete sellos es abierto por el Cordero, cerrando el proceso escriturario de la Creación sobre sí mismo, una vez cumplidas las predicciones de los profetas para el último día. Libro que devora el narrador para alcanzar el conocimiento, de amargo (profetiza los sufrimientos) y dulce mensaje (anuncia el triunfo de la Iglesia). El valor semántico del símbolo se multiplica: por un lado, escritura cerrada y oculta al entendimiento humano (siete sellos que «nadie era capaz, ni en el cielo ni en la tierra ni bajo tierra, de abrir»); libro abierto, que descubre los decretos divinos referentes a los acontecimientos de los últimos tiempos; libro circular, porque contiene la analepsis de su fin y, en última instancia, *metalibro*, porque es escritura de la Escritura, palabra que comenta a la Palabra, letra al pie de la Letra. Esta variante sagrada de la *escritura de la vida* se origina de la idea de un *libro* donde Dios va apuntando cuanto los hombres realizan sus acciones para bien o para mal; es decir, el predeterminismo de la condición humana también aparece formulado en términos escriturarios. Pero estos *anales* celestes o *tablas* divinas contienen a su vez el plan de la historia, el conjunto de los acontecimientos que se han producido, que están sucediendo o que ocurrirán en el futuro. Esta solución escolástica también encuentra su correlato metafórico en el mundo profano: la idea del renombre personal o de la vida póstuma entendida en clave metafórica de libro, ya presente en la literatura clásica, dio lugar a una copiosa cadena de variantes que podemos bautizar como la *escritura de la Fama*. La deidad mitológica que voceaba<sup>74</sup> la celebridad ahora se transforma en una *escritora* que graba el recuerdo del homenaje en los bronces de la inmortalidad o en los anales del tiempo. La mención que la fama otorga es el único medio posible de prolongar en la posteridad la perecedera condición humana; no resulta entonces desatinado pensar que la generosidad con la que se prodigan los poetas barrocos, sobre todo, en la poesía epigráfica o panegírica sea una respuesta combativa contra el inexorable fluir del tiempo: los sonetos se llenan de epitafios, de inscripciones (y des-

74. C. Falcón Martínez, E. Fernández-Galiano y R. López Melero, *Diccionario de la mitología...*, cit., vol. 1, págs. 248-249.

cripciones) para túmulos y sepulcros. No obstante, la inmortalidad que proporciona la escritura (no sólo al sujeto de las alabanzas sino también al mismo poeta o autor que las dedica) se convierte en la *escritura de la inmortalidad*, desde el momento en que prolonga el «Libro de la vida» más allá de sus propios límites cronológicos. La memoria de la Fama escribe sus primeras letras en la página que se abre, una vez que el libro de la vida se ha desarrollado del todo y bajo cuyo texto ya figura «la corónide»<sup>75</sup>.

La creencia en el Libro deriva de la fe en la revelación fijada en su texto que, en tanto portador de valores inmateriales y eternos, es al mismo tiempo realidad sensible y física. El libro fue un motivo iconográfico, desde los *Hieroglyphica* de Horapolo, de la idea de antigüedad y en el arte han sido elementos constantes en la representación de

75. Ejemplo que anota Curtius, *ibidem*, pág. 430, de la *Antología griega*. La necesidad de perpetuarse en la memoria de los hombres o de alcanzar la celebridad no es una actitud exclusiva del hombre moderno: el programa de vida que diseña el humanismo conduce a un *status* selecto, estimado entre los grandes, una suerte de *élite* auspiciada en todos los órdenes y, por supuesto, en el arte de la guerra. El triunfo (a juicio de Alfonso el Magnánimo) en las batallas se persigue por «*decus et existimatio*, por *dignitas et fama*, más por el prestigio personal que por la fuerza» (vid. F. Rico, *El sueño del humanismo. (De Petrarca a Erasmo)*, Madrid, Alianza Universidad, 1993, pág. 56). No olvidemos, por otra parte, que la consigna máxima del Renacimiento es la gestación de un nuevo mundo a partir de la recuperación de todas las actitudes de la Antigüedad clásica; es por ello por lo que también se reprodujo la *ejemplaridad* de los héroes épicos en su propio mundo literario. El apetito de la inmortalidad conseguida por la fama animará (entre otros designios) a toda la nómina de «esforzados militantes» de la novela de caballerías, de Lanzarote a Amadís, con similar fruición en las gestas y aplauso unánime de sus conciudadanos o el orbe entero. Como muy bien apunta Rico, el Humanismo era «todo un sistema de referencias» (*ibidem*, pág. 48) del mundo de los «excelentes antiguos» que, en demostración del más puro anhelo de gloria, disputarán el trofeo de una corona de olivo en los juegos olímpicos, hecho que provoca la burla de Jerjes en la conocida anécdota previa a la batalla de Salamina entre persas y griegos (vid. M. R. Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Madrid, F.C.E., 1983 [1ª reimpr.], pág. 18). El sentido humanista de la fama a través de las letras es objeto del Emblema CXXXII de Alciato, *Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri* (ed. de S. Sebastián, con prólogo de A. Egido, Madrid, Akal, 1985, págs. 172-173). La traducción de Daza reza así: «La Fama favorece al hombre entero / en letras, y pregona así su estado, / que le hace retumbar hasta que asombre / la tierra y mar con gloria de su nombre» (pág. 173). María Rosa Lida (*op. cit.*) argumentó hace tiempo la presencia de la idea de la fama desde la Antigüedad y su continuidad durante la Edad Media, para demostrar que este sentimiento no era patrimonio del hombre renacentista.



las sibilas y profetas que, como conocedores de la sabiduría, aparecen con pergaminos, rollos, hojas escritas, cálamos o libros sellados<sup>76</sup>. Esta relación analógica de mundo macrocósmico y microcósmico determina la polisemia simbólica del Libro, al que han sido asociando paulatinamente el universo, la vida, el destino o la naturaleza. Aunque Ernst Robert Curtius no registra en la Antigüedad ninguna variante metafórica del libro ligada directamente a la gloria mundana (a que tan aficionado fue el espíritu grecorromano) ni tampoco descubrió ninguna en la posteridad, la vieja imagen del mundo como un libro generó desde muy pronto una cadena de variantes en torno a la idea de la Fama: el mismo Herodoto condena al olvido de la no-escritura a los que plagian y falsean, y es consciente de que la obra eterna se cifra en los anales de la *escritura de la Historia*, a modo de memoria gloriosa de los que deben ser recordados permanentemente. Se produce aquí la conceptualización de tres cadenas de metáforas agrupadas a sus correspondientes tópicos —el Libro de la Fama, el Libro de la Historia y el Libro de la Memoria—, que vinculan la experiencia de la «tercera vida» (y su consustancial necesidad de fijación y registro para la posteridad) al culto de la palabra escrita y, por ende, del libro. El héroe, la más primitiva búsqueda de la *unicidad* del hombre frente a Dios, se inscribirá «con caracteres de oro» en el «libro de las generaciones» y sólo entonces salvará su existencia de la *tabula rasa* del olvido. Estos tres conjuntos de variantes de la imagen mantienen entre sí constantes roces e intersecciones (la fama es memoria y la memoria historia), toda vez que se identifican con un tópico superior que es el Libro de la Vida o *Liber Vitae* bíblico del Juicio Final, donde están escritas las acciones buenas y malas de los hombres y que contiene el nombre de los predestinados<sup>77</sup>. Aunque el sentido del tópico cristiano resida más en la obtención de la gloria como recompensa de

76. Horapolo, *Hieroglyphica*, ed. de J. M. González de Zárate y traducción del texto griego de M. J. García Soler, Madrid, Akal, 1991, jeroglífico 1 (capítulo VII), págs. 333-334.

77. *Apocalipsis* xx, 12 y 14-15: «Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie delante del trono; fueron abiertos unos libros, y luego se abrió otro libro, que es el de la vida; y los muertos fueron juzgados según lo escrito en los libros, conforme a sus obras [...]. La Muerte y el Hades fueron arrojados al lago de fuego —este lago de fuego es la muerte segunda— y el que no se halló inscrito en el libro de la vida fue arrojado al lago de fuego».

la virtud personal, y no como prédica de la excelencia mundana, la dimensión profana de la fama también adoptó los usos metafóricos de la escritura. Tanto la deidad mitológica identificada con la *vox publica*<sup>78</sup>, cuanto la representación iconológica fijada desde Ripa<sup>79</sup>, asignan a la Fama un dominio oral (de ahí los atributos de la trompeta o los innumerables ojos, oídos y orejas), al que se va a asociar una gama rica de imágenes del mundo de la escritura, en donde permanece inmortal la memoria de los hombres.

El concepto de la vida como *escritura* presenta curiosas aplicaciones metafóricas: el «libro del fin» se presenta como presentimiento de la muerte cercana; el cuaderno de la fe se «escribe con sangre»; también aparece como libro celeste o como lista de los privilegiados; como un tejido (es vieja idea desde el mito de las Parcas, según veremos); como una sucesión de capítulos *escritos* por el infortunio e *impresos* en la memoria; como libro alumbrador que ha de ser devorado para obtener la sabiduría (el *Apocalipsis*); como una Justa Poética; como una carta de «frágil nema» que la muerte abre; como una preescritura genealógica y, en última instancia, como retrato de su propia identidad literario-vital en una simbiosis reversible: vida como escritura, escritura como vida.

En complicidad con la variante anterior está el Libro de la Historia, al fin y al cabo, parte de la Vida que la metáfora retrata en una serie erosionada por el lugar común: la Monarquía es una «grande librería» donde tiene asiento la llama inmortal de la fama; es gloria que se *escribe en el azero*; el ejército es un arte de escribir que lleva al tópicos a la alegoría ortográfica (los soldados, *letras*; los escuadrones, *renglones*; las distancias, *dicciones*; los navíos, *mayúsculas*; los capitanes, alférez y sargentos, «los puntos, los incisos, los acentos»); es memoria *impresa* en mármol, en bronce o pórfido; es una tela *hilada* por el asueto pastoril; el Parnaso es el *archivo* de las glorias literarias y, en fin, la historia es cuaderno «con letras de oro, escritos en diamantes», «alma de la eternidad», *summa* «de caracteres impresos en la sucesión de los siglos»...

78. C. Falcón Martínez, E. Fernández-Galiano y R. López Melero, *Diccionario...*, cit., págs. 248-249.

79. C. Ripa, *Iconología*, prólogo de A. Allo Manero, trad. del italiano de J. Barja y Y. Barja y trad. del latín y griego de R. M. Mariño Sánchez-Elvira y F. García Romero, Madrid, Akal, 1991, t. 1, págs. 395-396.

## LA POESÍA DE LOS SIGLOS DE ORO EN CANARIAS

Desde la primera edición de la *Biobibliografía* de Millares Carlo en 1932 hasta el último de los trabajos serios de conjunto, *Poetas canarios de los Siglos de Oro*, de Sánchez Robayna (1990)<sup>80</sup>, el pretendido mapa de la poesía canaria del período áureo ha ido ensanchando sus límites, a la espera aún de ediciones anotadas y rigurosas de las obras por desempolvar de los archivos y colecciones particulares: tal es el caso de las composiciones del «cartapacio de Gabriel Bosques del Espino», que recoge poemas del compilador y de los autores de la isla de La Palma vinculados a la «huerta poética» de Álvarez de Lugo, Poggio y Guisla. El recelo de particulares e instituciones, en algunos casos, restringe la consulta de manuscritos esenciales para valorar y delimitar nuestro patrimonio lírico. A pesar de la vaguedad indefinible de algunos autores que cita Cioranescu<sup>81</sup>, el esfuerzo editor ha paliado, merced a ciertas entidades (Instituto de Estudios Canarios, los Cabildos insulares o la Viceconsejería de Cultura), insuficiencias palmarias que investigadores y lectores veníamos sufriendo: ahora, por fin, son mejor conocidos Manuel Álvarez de los Reyes, José de Anchieta o Juan Bautista Poggio, según veremos. Quizá esta sea la primera credencial de la poesía áurea en Canarias: la *imprecisión* del ámbito de relaciones interpersonales, si las hubo, o la *definición* poco exhaustiva de la evolución individual. Es segura la relación entre algunos poetas palmeros; así y todo, el mayor núcleo cultural bajo la identidad de *Academia* al modo platoniano es el que acoge, en su huerta de la vivienda de la calle de San Francisco (en la

80. Jesús Díaz Armas, en su espléndida tesis doctoral *Vida de San Francisco, de Fray Andrés de Abreu. Estudio y edición*, leída en la Universidad de La Laguna en 1998 y recientemente (2000) editada por el Instituto de Estudios Canarios, revisaba el panorama lírico coetáneo al autor orotavense: véanse sus palabras en «La poesía canaria en el siglo XVII», págs. 22 y sigs., y, en el libro, págs. 30 y sigs.

81. «Antiguos autores canarios», *Revista de Historia* (La Laguna), xxxvii (1980), págs. 205-219.

capital grancanaria), el canónigo Bartolomé Cairasco de Figueroa<sup>82</sup>: por su cenáculo transitan autores de las Islas y también peninsulares, de variada formación, incluido el propio Antonio de Viana. Con todo, dos ejemplos no son generalidad y no podemos sugerir siquiera que la asociación en grupos o núcleos haya sido una estrategia cultural corriente en la vida literaria del archipiélago.

La poesía canaria del Siglo de Oro se nutre del legado literario de la tradición: la poesía épica, el caudal petrarquista, el ideal de la Contrarreforma en loas y poemas de corte hagiográfico, la lectura de los clásicos antiguos y modernos (de Ovidio y Horacio a Tasso y Ariosto, o Garcilaso y la lírica eglógica del Renacimiento, la narrativa pastoril) o la lírica medieval devota y mariana. Estos usos literarios «contaminan» los villancicos de Anchieta, los autos sacramentales de Poggio, las octavas de Cairasco, las cuartetos de Abreu o los endecasílabos de Viana: desde esta perspectiva, es legítima la originalidad de nuestros autores, tal y como ésta se entendía en aquellas centurias, a saber, mediante el ejercicio de la *imitatio*, que no implica el ciego servilismo sino la recreación de los modelos venerados. A pesar de las curiosas «síntesis entre lo nuevo y lo viejo» por la *diferencia horaria* con respecto de las modas y usanzas que hacían ruido en Europa, esta condición beneficia un fructífero «sincretismo» de estilos: desde el tono jocoso y paródico de poemillas intrascendentes o circunstanciales hasta el patético de las obras morales y pseudoestoicas, o el tono suasorio y pedagógico de loas, autos y composiciones religiosas. La diversidad temática afecta a muy pocos autores, pues la Iglesia —su historia, sus mártires y santos, su calendario festivo, la praxis evangelizadora o catequética— inspira la mayor proporción de los poemas: las Fiestas Lustrales de La Palma, el ciclo martiroológico, la historia puntual del obispo Altamirano, el misterio de la Eucaristía, la apología mariana, la dialéctica de la virtud frente al vicio, la aparición y milagros de la Virgen de Candelaria (en solidaridad simbólica con el proceso militar de la Conquista), las conmemoraciones locales, la Sagrada Familia, la santidad, etc. Sin embargo, no faltan las desviaciones en tan monocorde universo: también asoman, en el

82. *Vid.*, entre otros, los trabajos de A. Cioranescu, «Cairasco de Figueroa. Su vida. Su familia. Sus amigos», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 3 (1957), págs. 275-386, y «La academia literaria de Cairasco», *Estudios Canarios*, 3 (1958), págs. 13-14.

páramo sacro, las flores profanas bajo las especies pastoril y petrarquista del amor profano, la aventura interracial de Dácil y Castillo («la égloga guanche», en palabras de Menéndez y Pelayo) o algún respunte burlesco al hilo de la anécdota doméstica o de la circunstancia puntual.

El análisis del tópico ha homogeneizado la desigual «condición insular» de nuestros escritores al aplicar democráticamente el registro y el estudio a todos los poetas (líricos esencialmente, con algún apunte para los dramáticos y narrativos) de ambas centurias, independientemente de su evolución estilística y biográfica fuera o dentro de las Islas: a este respecto, hemos incluido las obras de escritores de Canarias que lo son por el mero accidente biológico de haber nacido en ellas; en rigor, podríamos diferenciar varios grupos:

1) los «escritores mixtos» (desarrollan su producción fuera y dentro de las Islas; aunque publiquen fuera —hasta el siglo XVIII no existen imprentas en el archipiélago<sup>83</sup>— hay constancia de que escriben en las Islas, adonde vuelven y donde desarrollan parte de su actividad intelectual): es el caso de Cairasco de Figueroa que, a pesar de haber publicado su *Templo Militante* en las prensas peninsulares (Valladolid y Lisboa), acumula durante años una producción dramática vinculada al Cabildo catedralicio de Las Palmas y una colección de canciones, mayoritariamente laudatorias, conocida como *Esdrújúlea* con el fin de aducirla como mérito para optar al puesto de Cronista Real: algunas de estas canciones fueron compuestas en las Islas y tienen como sujeto poético a personalidades del archipiélago; mención aparte merece su labor de animador cultural de Las Palmas en las dos últimas décadas del siglo XVI con la citada Academia, primer «conciliábulo» de cierta trascendencia insular. Es, asimismo, el caso de Antonio de Viana, que a pesar de imprimir su *Poema* en Sevilla y ejercer la medicina por la península y Europa, durante cierto tiempo de su vida se forma en las «oficinas» literarias del cenáculo de Cairasco, a cuyas sesiones asistió como el joven aprendiz de su maestro. Hemos de incluir en este grupo al núcleo de poetas de La Palma: Álvarez de Lugo se adhiere al ambiente murciano de Polo de Medina por vincu-

83. J. Díaz Armas, en su tesis citada, pág. 39, 86n., refiere que la primera imprenta existente en las Islas fue la de don Pedro José Pablo Díaz y Romero, en Santa Cruz de Tenerife (1752): le siguen la de Miguel Ángel Bazzanti, en La Laguna (1781), y la de Juan Díaz Machado en Las Palmas (1801)

laciones familiares, si bien Pinto de Guisla y Juan Bautista Poggio componen al amparo de la realidad doméstica de Santa Cruz de La Palma; todos, sin embargo, son los responsables de aquellas tertulias con que despiertan la sosegada vida provinciana de la isla palmera.

2) los «canarios peninsulares» (temprana o tardíamente erradicados de las Islas, desarrollan cierta formación elemental o no en el archipiélago pero escriben y publican su obra en la península): es el caso de Manuel Álvarez de los Reyes, al servicio de la Casa del Condestable de Castilla; de González de Bobadilla, inserto de lleno en los cánones de la narrativa pastoril e instalado en Salamanca, o fray Andrés de Abreu, cuya vida pastoral como Visitador de su Orden en el archipiélago discurre al tiempo de sus obras y tratados en latín y castellano en las últimas décadas del siglo XVII, con quien se cierra el Siglo de Oro en Canarias. Y, por último,

3) los «canarios americanos» (pierden todo contacto con las Islas una vez que se desplazan a las Indias, donde desarrollan toda su actividad literaria: por su condición trasatlántica y su lógico polilingüismo, sus obras llevan la credencial de la hibridez cultural por la diferencia de latitud geográfica y literaria): es el caso de José de Anchieta, jesuita que, tras una etapa de formación en Coimbra, se desplaza a la costa suroeste de Brasil donde desarrolla durante más de cuarenta años una labor de evangelización, no exenta de una praxis pastoral basada en la composición de autos, coloquios y composiciones poéticas en portugués, tupí, castellano y latín, para educar a los *meninos* de los *sertões* indígenas; también es el ejemplo de Silvestre de Balboa, comerciante a caballo entre el Caribe y Europa, que compone su única obra con motivo de una circunstancia histórica vinculada a los inicios de la literatura cubana: uno y otro, sin duda, son en cierta medida responsables de una «escritura fundacional» como resultado de la aclimatación de la cultura literaria europea a las «inéditas» naturaleza y sociedad americanas.

Veamos, uno a uno, la dimensión literaria y la trascendencia cultural de nuestros autores clásicos, si bien hemos excluido de este panorama biobibliográfico a Bernardo González de Bobadilla (¿ - ?), a Manuel Álvarez de los Reyes (¿ - ?), a José de Anchieta (1538-1597) y a Pedro Álvarez de Lugo y Usodemar (1628-1706), porque sus variantes poseen menor incidencia estilística, cuantitativa y cualitativamente (van registrados en el Apéndice final):

Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610) representa el ejem-

plo más claro de la injusticia historiográfica y crítica para con los autores insulares. Su obra ha pasado casi inadvertida<sup>84</sup>, y bien decía Cioranescu cuando sentenciaba que «anda muy necesitado de lectores»: la necesidad empujó la edición de las únicas antologías poéticas existentes<sup>85</sup>. Su descomunal *Templo Militante, triunfos de virtudes, festividades y vidas de Santos* (1602-1618) excede a toda clasificación apresurada: el único libro consagrado hasta hoy al autor palía<sup>86</sup> las enormes exigencias críticas del texto. Al margen de su restante producción, el *Templo* sugiere infinitas posibilidades (estilísticas, genéricas, históricas, filosóficas, lingüísticas, mitológicas, teológicas) al investigador que se atreva con el caudal inmarcesible de sus octavas. La mayor parte de la crítica ha hecho hincapié en la práctica singularísima del verso esdrújulo<sup>87</sup>, cuya irradiación a otros autores (Viana, González de Bobadilla, Juan de Arguijo o sor Juana Inés de la Cruz, o José de Viera y Clavijo y su hermana María Joaquina —en el siglo XVIII<sup>88</sup>—, o las célebres referencias socarronas de Cervantes y Lope de Vega) «proporciona una clave de “identificación” en verdad inconfundible»<sup>89</sup>.

84. A la relación que adjunta Sánchez Robayna en su panorama crítico *Poetas...*, cit., págs. 36-37, hay que añadir algún trabajo esporádico: N. Palenzuela Borges, «Bartolomé Cairasco de Figueroa, 1598 y la poesía de su tiempo», *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XI (1996), págs. 109-127; A. Cioranescu y A. Sánchez Robayna, «Cairasco de Figueroa, Bartolomé», *Gran Enciclopedia Canaria*, cit., 1995, t. III, págs. 708-709, y nuestras notas «Bartolomé Cairasco de Figueroa», en AA. VV., *Literatura canaria. Lectura crítica*, cit.

85. A. Sánchez Robayna (ed.), «Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610)», *Museo Atlántico...*, cit., págs. 48-53; J. Blanco Montesdeoca (ed.), «Bartolomé Cairasco de Figueroa», *Antología de Poesía Canaria...*, cit., págs. 77-139; A. Cioranescu (ed.), Cairasco de Figueroa, *Antología poética*, cit.; J. Artilles (ed.), «Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610)», *Literatura canaria I (siglo XV-XVIII)*, Las Palmas, Edirca, 1988, págs. 93-149, y Á. Sánchez (ed.), B. Cairasco de Figueroa, *Antología poética*, Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias («Biblioteca Básica Canaria», n.º 4), 1989.

86. A. Sánchez Robayna, *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, cit.

87. Véanse los trabajos de R. Navarro Durán, A. Prieto y J. M.ª Micó referidos por Sánchez Robayna en sus *Poetas canarios...*, cit., págs. 36-37.

88. Preparamos un trabajo sobre la difusión de la poética cultista barroca, a través del ejemplo del verso esdrújulo en el siglo XVIII con composiciones proparoxítonas inéditas de los hermanos Viera y Clavijo (por cortesía de la Dra. Victoria Galván González).

89. Véanse los *Poetas canarios...*, cit., pág. 32, 48n.

Sin embargo, Cairasco supone además la introducción del Renacimiento italiano (traduce a Tasso<sup>90</sup>) en la cultura literaria insular, proyección potenciada en sus viajes y en su Academia. Cairasco formaliza en su *Templo* la primera constante poética que sugiere la posibilidad de asentar una *tradicción* en las Islas: el mito de la «selva de Doramas»<sup>91</sup>, cuya realización textual ofrece paralelo desarrollo en el *Poema* de Viana con el de la princesa Dácil, como luego se verá. De ahí la universalidad de Cairasco: su obra posee la ambición estilística y la formación humanística de los grandes autores. Su mayor pecado literario fue la desmesura que, unida al género hagiográfico, le restó casi todos los lectores. Su arte, a pesar de ello, es brillante y contiene ya el furor verbal plenamente consumado luego en el Barroco.

El *Templo* gozó del favor de la imprenta en el siglo XVII (varias ediciones, en Valladolid y Lisboa) pero, excepto la inconclusa del siglo XIX<sup>92</sup>, no volvió a ver la luz. Aunque Cairasco sea «inactual», como afirma Sánchez Robayna, resulta impensable que una pieza de la trascendencia histórica y estética del *Templo* no obtenga la gracia editorial de las instituciones correspondientes (Cioranescu intentó su edición íntegra sin los debidos auspicios). Si bien el género hagiográfico constituye una lectura especializada para el público general, el *Templo* es cita ineludible en el patrimonio literario de Canarias. La falta de una edición anotada nos hace concluir sombríamente que, caso de no haber nacido y desarrollado parte de su actividad confinado en su cabil-

90. Torcuato Tasso, *Jerusalén libertada*, trad. de B. Cairasco de Figueroa, edición de A. Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1967.

91. Soberbiamente estudiado y documentado por A. Sánchez Robayna, «Cairasco de Figueroa y el mito de la selva de Doramas», *Estudios sobre Cairasco...*, cit., págs. 67-151, tanto en el ámbito literario cuanto historiográfico; véanse, además, sus otros trabajos «Más sobre la Selva de Doramas», *Estudios Canarios*, XXXIX (1995), págs. 193-201, y «Doramas, Selva de», *Gran Enciclopedia Canaria*, cit., t. v, 1997, págs. 1317-1319.

92. A. Millares Carlo y M. Hernández Suárez, *Biobibliografía de escritores canarios (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Las Palmas, El Museo Canario-Plan Cultural de la Excma. Mancomunidad de Cabildos, 1977, vol. I, págs. 163-164, relacionan todas las ediciones del siglo XIX: una en Las Palmas, que da a luz el tomo I (1861) y II (1862) en la Imprenta de M. Collina; otra de 1866, incompleta, en la misma ciudad y en la Imprenta de La Honradez; una de 1877, en la de Francisco Martín González, y la última (1878) en la de El Independiente, ambas incompletas.



do catedralicio insular, toda su obra (también su teatro y su *Esdrujúlea*<sup>93</sup>) habría tenido mejor fortuna.

Antonio de Viana (1578-¿1650?), nuestro bachiller y médico, ha corrido mejor suerte editorial. Gracias al fervor «vianista» de la profesora María Rosa Alonso y de otros trabajos<sup>94</sup>, es autor conocido y estudiado. Su «epopeya guanche» (ni es epopeya ni persigue la exaltación del indígena, aunque «su imagen del guanche está completamente idealizada»<sup>95</sup>) nos emplaza a otro código literario: el de la poesía épica. La rara madurez que exhibe el autor a sus veintidós años, a pesar de sus errores, expone la voluntad de crear artificialmente el pasado legendario de una tierra sin entidad histórica hasta entonces. La *Conquista de Tenerife* se convierte así en la primera crónica general orientada hacia ese espacio diluido que sirve de frontera entre la historia, la alegoría y el mito. La simbología en torno a la inocente princesa Dácil libera a la obra del servilismo de las exigencias genealógicas de la familia Guerra, con el fin de limpiar su apellido de las vergonzosas afirmaciones que fray Alonso de Espinosa había destilado en su obra, según veremos. Las elaboraciones infinitas sobre el mito-símbolo originan numerosas interpretaciones: Dácil-retrato, Dácil-visión, Dácil-lucha, Dácil-esperanza, Dácil-sueño, Dácil-raza,

93. Existe una edición de las cuatro piezas dramáticas halladas en la Biblioteca del Palacio Real por Cioranescu: B. Cairasco de Figueroa, *Obras inéditas, 1. Teatro*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1957, si bien el hallazgo de una comedia que se creía perdida, la representada al obispo de Canarias don Cristóbal Vela [1576], se estudia y anota con destino a un trabajo académico. La obra dramática apareció en un códice de varios, editado por J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 2803 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid*, prólogo de M. Chevalier, Madrid, Edit. Patrimonio Nacional, 1989, junto a otras composiciones de distintos autores: excepto unas octavas, el resto del *Cancionero* (de tono subido y alejado de la tónica religiosa de Cairasco) no pertenece al canónigo, aunque algún investigador se ha empeñado en su atribución, cuanto menos dudosísima: Bartolomé Cairasco de Figueroa, *Poesías líricas y eróticas atribuibles*, ed. de A. Cioranescu, La Laguna, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 1995. De las dos colecciones conservadas de la *Esdrujúlea* (una copia autógrafa, presumiblemente del propio Cairasco, y otra de Millares Torres de 1873) se halla en curso de realización un estudio y una edición anotada.

94. Remitimos al lector siempre a A. Sánchez Robayna, *Poetas...*, cit.: en este caso, véase la pág. 38. Véanse, además, nuestras notas «El bachiller Antonio de Viana», en *Literatura canaria. Lectura crítica*, cit., vol. I: siglos XV-XVII, en curso de publicación.

95. Vid. A. Cioranescu, «Introducción» a Antonio de Viana, *Conquista de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular, 1986, t. I, pág. 30.

Dácil-isla<sup>96</sup>. Sobre todas ellas, la infantina guanche se erige como la primera formulación *personal* de alcance macrocultural en la literatura de Canarias: es la identidad pionera con serias repercusiones textuales en el presente y pasado de las Islas y la única, hasta el momento, con arrostos de inmortalidad; sobre el mundo tipificado de caballeros encorsetados y menceyes de vitrina, Dácil evoluciona con espontaneidad, con esa naturalidad que escapa a la omnisciencia creativa de su autor, porque todo lo demás se halla al servicio del paradigma épico. Con todo, el *Poema*<sup>97</sup> (publicado en la Sevilla de Lope de Vega en 1604, a quien conoció el autor canario y quien oficia de mentor con un soneto en los preliminares de la *Conquista de Tenerife*) trasparenta la fuerte vinculación con Cairasco (empleo del verso esdrújulo, rima *al mezzo* esdrújula), a cuya tertulia de la «Academia del Jardín» había asistido el joven bachiller. A pesar del hallazgo simbólico de Dácil, el texto presenta no pocos aciertos estilísticos en las descripciones, en el engaste retórico de los combates o en la proeza rítmica de su letanía endecasilábica del Canto XI.

La contribución de Viana también es histórica, en virtud de la poetización de los hechos de la Conquista: su verismo es incuestionable a pesar del vuelo de la ficción. El *Poema*, con toda su hibridez (relato épico o crónica histórica en verso con ribetes de novela pastoril y fin extraliterario), constituye «la mejor respuesta a una inquietud colectiva —y también, sin duda— el mejor acicate contra la cómoda y perezosa ausencia de inquietud»<sup>98</sup>. Su aliento épico lo apega al género clásico, a Tasso, a Ercilla y a Lope, a la tradición que le

96. N. Palenzuela Borges, «Dácil y la tradición», en *Colección LC. Materiales de Cultura Canaria*, 1 (agosto-septiembre 1981), págs. 14-17, anota la fruición de Rafael Arozarena, María Rosa Alonso o Agustín Espinosa en la consideración del «mito». Dácil se convierte así, no en la encarnación del tiempo histórico ni en la aventura de la luz insular, sino en tecnificación, en voluntad mitopoética sobre el asiento de la ambigüedad, en «espejo de culpas y contradicciones, 'imagen' borrosa en la que los escritores han depositado sus compromisos con el arte y la sociedad» (pág. 17).

97. Conoce, además de las dos de Cioranescu, otras dos ediciones modernas: las de María Rosa Alonso, *Antigüedades de las Islas Afortunadas* —su título original—, Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991, 2 vols. («Biblioteca Básica Canaria», n.ºs 5 y 6), y *Antigüedades de las Islas Afortunadas* (1604), ed. facsímil, San Cristóbal de 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.

98. A. Cioranescu, «Introducción» a la ed. cit., vol. I, pág. 10.

sirve las notas para sus apuntes. Salvo su soneto al frente del *Templo* de Cairasco y amén de algunas obras de contenido científico, la lira de Viana no volvió a sonar.

Silvestre de Balboa Troya y Quesada (1563-¿1640?) es uno de nuestros autores «transculturales»: su pieza no pertenece a la literatura de Canarias por su propia identidad textual. A pesar del interés suscitado desde el otro lado del Atlántico, hasta 1981 no aparece la primera edición con pie de imprenta español<sup>99</sup>. Pretendida por los cubanos como el primer poema de sus letras, el *Espejo de paciencia* (1604) raya en la «cubanía» variopinta y fantástica de la «transrealidad» lírica, con el encuentro de dos mundos en extraña asociación: el de las divinidades del Olimpo y el de los indios del Caribe. Balboa resuelve el conflicto con «naturalidad», con la pasmosa cotidianidad de los faunos, ninfas y hamadriades con «etíopes color de endrina» en el delirante sofoco tropical de su expresión barroca. Las conquistas del *Espejo* son meramente lingüísticas sobre una débil trama de carácter panegírico que siquiera roza la identidad épica.

A la obra se le han dedicado matizadas lecturas<sup>100</sup> y su inclusión en el presente trabajo responde a la formación cultural de Balboa en las Islas (se apunta su asistencia a la Academia de Cairasco), a pesar de su erradicación por motivos profesionales. Su experiencia comercial ilustra una de las condiciones inherentes de la cultura canaria: la del emigrante, por la cual se hace factible la escritura del *Espejo*. Aquel manuscrito rescatado por Echeverría de la *Historia de la isla y catedral de Cuba*, compuesta por el obispo Morell de Santa Cruz en

99. Preceden a la edición de Lázaro Santana (Las Palmas, Edirca, 1981) la de J. M. Carbonel (La Habana, 1928), la de Francisco de Paula Coronado (La Habana, 1929), la de Felipe Pichardo Moya (La Habana, 1943), la de Cintio Vitier (La Habana, Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Central de Las Villas, 1960), la edición facsímil de José Lezama Lima por la Comisión Cubana de la Unesco (La Habana, 1962), y la de Ángel Aparicio Laurencio (Miami, Ed. Universal, 1970), que nosotros utilizamos (según citan Millares Carlo y M. Hernández Suárez, *op. cit.*, vol. I, 1977, pág. 12). La última edición moderna es la de Lázaro Santana (Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias («Biblioteca Básica Canaria», n.º 6), 1988.

100. A las que refiere Sánchez Robayna en sus *Poetas...*, *cit.*, págs. 38-39, han de añadirse nuestras observaciones «La neoépica en Canarias: para un análisis de la segunda función en Antonio de Viana y Silvestre de Balboa», en *Homenaje a José Pérez Vidal*, ed. al cuidado de C. Díaz Alayón, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1993, págs. 195-213, así como nuevos trabajos de Belén Castro.

1760, es la evocación lírica que cobra cuerpo, una vez que se alcanza el asiento definitivo tras un largo flujo de itinerancia transatlántica: es, al fin y al cabo, la escritura de la «insularidad».

Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707) es uno de los pocos poetas favorecidos por el tiempo. Gracias a los trabajos de Rafael Fernández conocemos el conjunto de su poesía y también de su obra dramática, adelantadas parcialmente en trabajos previos<sup>101</sup>. Es el autor más conocido y editado del grupo de la isla de La Palma<sup>102</sup> y ofrece un amplio abanico de tonos y estilos, aunque en su obra propenda al clasicismo de un sector de la estética barroca. Su arte contempla la mesura y la templanza poética que lo alejan de los excesos y estridencias del extremismo áureo: dicha contención lo conduce a una aptitud de clara tendencia estoica en sus loas y poemas morales. Sin embargo, también ensaya la música neoplatónica en su grupo de composiciones de corte amoroso (el «*Canzoniere a Filis*»), el acento popular en sus poemas dedicatorios o el flirteo costumbrista en aquellos poemillas representativos del solaz de la sociedad palmera. Su vocación es el conceptismo de verbo pulido y refinado, con la discreción propia de un Gracián.

La producción dramática (falta un estudio y una edición anotada de sus loas) ha sido más atendida<sup>103</sup>, dada la actualidad escénica

101. La tesis de Rafael Fernández *Juan Bautista Poggio...*, cit., acoge el estudio más completo del poeta y dramaturgo palmero, si bien parte de sus poesías habían visto la luz con anterioridad (José Pérez Vidal edita algunas en Las Palmas, 1944) o en las antologías de rigor (Sánchez Robayna, 1983; Blanco Montesdeoca, 1984, y J. Artiles, 1988). Además han de añadirse otras ediciones de Rafael Fernández (Juan Bautista Poggio Monteverde, *Tercer Centenario de dos loas del siglo XVII en La Palma (1685-1985)*, Santa Cruz de Tenerife, Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias, 1985, y J. B. Poggio Monteverde, *Celeste zona (Sonetos completos)*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1992. Sánchez Robayna editó sus *Sonetos a los héroes ilustres y sucesos insignes de Hungría*, ed. facsimilar, La Laguna, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1993. No olvidemos, como siempre, el pequeño ramillete de trabajos críticos que recoge Sánchez Robayna en sus *Poetas*, pág. 39.

102. El único estudio monográfico que poseemos de esta asociación de poetas, que fue más «huerta poética» que «academia de jardín» por su dimensión estrictamente local, es el de Rafael Fernández *El grupo de La Palma. Tres poetas del siglo XVII*, Santa Cruz de La Palma, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 1993, que incluye una selección de textos.

103. El que fue denominado el «Calderón canario» adoptó técnicas y usos del dramaturgo madrileño en sus piezas: véase al respecto el trabajo de J. Díaz Armas, «El

de sus piezas en las celebraciones de las Fiestras Lustrales de su isla natal. Con ellas se emboza en la oscura abstracción del auto sacramental y cultiva la brillante retórica de recurrente simbolismo y gala metafórica.

Poggio es un poeta flexible que gozó del aplauso de los suyos cuando sus textos ocupaban el espacio sagrado de la noche o de la jornada solemne en la que las gentes vestían y visten ese inverosímil misticismo de fe ciega. Su paradoja fue la de sentirse admirado sin ser del todo comprendido: en el caso de su obra lírica, porque no estaba destinada a un amplio auditorio; en el de sus piezas teatrales, porque los parlamentos de sus personajes y entidades alegóricas alimentaban más la distancia intelectual que el goce estético del texto literario o el placer moral de las enseñanzas litúrgicas.

Fray Andrés de Abreu (1647-1725) vierte en su única obra poética el pulso encendido del barroquismo flamígero en las postrimerías de la centuria. La primera edición de su *Vida de San Francisco* (Valladolid, 1692)<sup>104</sup> hace brotar una energía metafórica que excede los límites de la hagiografía y las estrecheces formales de la cuarteta asonante como único cimiento rítmico y de rima. Es el último de los creadores del ciclo barroco, pero indudablemente el más inflamado. Da amplia acogida al empleo retórico en general, con una maestría y exactitud poco igualadas. Al margen de sus otras obras en prosa<sup>105</sup>, su poema es de una coherencia tal que el esqueleto estructural se afianza sobre la propia imagen del *Libro del Mundo*, aquí verdadero sistema ordenador junto al panegírico del santo: por sí solo justifica este trabajo. Su estilo es artificioso, arquitectónico, con una sintaxis que evidencia la incómoda postura de las palabras. Así las cosas, la trayectoria biográfica del santo se convierte en un escorzo lingüístico, donde se

---

estilo dramático de Juan Bautista Poggio en la *Loa sacramental* de 1685», *Estudios Canarios*, xxxvi-xxxvii (1993), págs. 169-187.

104. Hasta la aparición del encomiable trabajo de J. Díaz Armas, tesis doctoral cit., y publicada muy recientemente, sólo existía una única edición moderna del poema (Fray Andrés de Abreu, *Vida de San Francisco*, ed. de J. Artiles, Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias [«Biblioteca Básica Canaria», n° 7], 1989). A J. Díaz Armas debemos también las notas «*Geografía a lo divino* en fray Andrés de Abreu», *Estudios Canarios*, xlii (1998), págs. 37-51.

105. *Vid.* Millares Carlo, *op. cit.*, vol. 1, 1975, págs. 9 y sigs.

muestra extraordinariamente la plenitud —por vía alegórica— de la conjunción mística de Dios y hombre. Es difícil hallar una obra de correspondencia tan cumplida con el tópico analizado. Es, por otra parte, casi imposible localizar en tan breve contexto poético un haz semejante de variantes tan puras y plenas, a pesar o gracias al virtuosismo verbal y conceptual de la hagiografía, acerca del proceso metafórico sobre la escritura y el libro.

Como ya se indicó más arriba, para los demás poetas canarios de los Siglos de Oro en los que la presencia de la metáfora del «Libro del Mundo» es ya menos significativa, remitimos al Apéndice de este trabajo.

## LOS POETAS Y EL *LIBRO DEL MUNDO*

BARTOLOMÉ CAIRASCO DE FIGUEROA

En nada condice la imagen ortodoxa ni el impulso de *pium desiderium* en el *Templo Militante* con el estudiante calavera que, con el paso de los años, no aprovecha la subvención de su temprana canonjía o las licencias obtenidas para proseguir estudios fuera de las Islas, ni obtiene el título de Bachiller. La imagen del acartonado canónigo en su océano de agobiantes octavas mitiga el temple de joven estudiante que tañe la guitarra con destreza, entretiene a las damas y se goza en la irrepetible oportunidad de viajar y conocer mundo. Sus estancias en Sevilla, Lisboa y Coimbra y el período aún no confirmado en Italia lo hacen, quizá, el autor de formación universitaria más integral y, por ende, de recepción poética más completa de las Islas. Su adopción ferviente del italianismo quinientista (la traducción de *Jerusalén libertada* de Tasso, la huella de Ariosto, la habilidad práctica de la octava, los ecos garcilacistas, los procedimientos técnicos de la versificación<sup>106</sup>) o del ciclo épico del Renacimiento *a lo divino* (se observa en el *Templo* el principio de militancia, la concepción de santos-héroes, la estructura en Cantos, algunos recursos de la tópic genérica, tales como la invocación a las Musas —aquí a la Virgen— con efecto ilativo en los períodos de transición a comienzos de la narración en octavas, el ánimo historicista o la beligerancia de muchos martirios), así como su doble condición de poeta, anunciadora de la escisión visceral del alma barroca: de un lado, la defensa de valores trascendentes (su poesía religiosa en la vertiente hagiográfica o laudatoria de recibimiento) que le inspira la evocación del santoral, las comedias de recepción a los prelados locales o, acaso, su único auto sacramental: la *Comedia del Alma*; de otro lado se encuentra el

106. Vid. A. Sánchez Robayna, «Notas a la lengua poética de Cairasco», en su libro *Estudios sobre Cairasco...*, cit., págs. 47-66.

«poeta cortesano de temple renacentista cuya musa “lasciva” gozó del acierto»<sup>107</sup>, al parecer, sólo verificado en el poema intitulado «Octavas de Cairasco a una dama que no la podía haber» y que Cioranescu únicamente reproduce como suyas, de entre las composiciones del manuscrito de la Biblioteca de Palacio. Son éstas y las dos letrillas incorporadas por Millares Carlo en su *Biobibliografía...* (también recogidas por Cioranescu en la *Antología* citada) las únicas manifestaciones textuales del poeta risueño que exhuma la relación con el grupo sevillano<sup>108</sup> y aún no cultivador quizá del verso esdrújulo, tan caracterizador de su estilo. Estas composiciones bien pudieron constituir la «protohistoria poética» de Cairasco, presumiblemente anteriores o contemporáneas de su primer teatro (del perdido «Entremés para una farsa, representado el 15 de agosto de 1558 en la catedral de Las Palmas» o la «Comedia representada en 1558 al llegar a Canarias el obispo don Fernando Suárez de Figueroa» y la «Comedia representada en 1597, a la llegada del obispo don Francisco Martínez Ceniceros», así como la primera conocida, la «Comedia representada al obispo de Canarias don Cristóbal Vela, año de 1576, en la iglesia catedral de Las Palmas, el día que tomó posesión de la mitra»<sup>109</sup>). El resto de su producción, incluidas las obras de teatro de cuya noticia carecía Millares Carlo así como la *Esdrujulea de varios elogios*, la *Vita Christi* (editado por Millares Torres) y ciertos versos sueltos<sup>110</sup> exhiben al creador verbal profuso y abigarrado que anuncia el talento de la poética barroca.

Su fama, no del todo reconocida, se debe no sólo a su personal ambición de dotar al verso endecasílabo de un espacio textual uniforme y genérico, sino también a la proyección nacional y local que conocieron sus versos y su dinamismo cultural. La práctica del esdrújulo lo singulariza en la poesía castellana a pesar de no ser su inventor,

107. A. Prieto, «La poesía de Cayrasco», *La poesía española del siglo XVI, II: Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 668.

108. Véanse nuestras notas «Luz meridional»: Cairasco de Figueroa y la escuela andaluza», *Actas del I Congreso Internacional «Luis Barahona de Soto y su época»* [Lucena, 2-5 noviembre de 1995], *Dicenda*, en prensa.

109. Millares Carlo y M. Hernández Suárez, *Biobibliografía...*, cit., pág. 125. *Vid.* nota 91.

110. Según reseña de las obras de Cairasco por A. Cioranescu, «Cairasco», en A. Millares Torres, *Biografías de canarios célebres*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirc, 1982, t. X, págs. 162-166.



tanto por su eco en Góngora<sup>111</sup> como por las menciones críticas de Cervantes y Lope de Vega y su influjo en compañeros de generación histórica (la «Canción de Palanea» en *Ninfas y pastores de Henares* de González de Bobadilla (Alcalá, 1587), o Viana en los Cantos v, vii y xi en su *Poema* siempre a principio de Canto y en tiradas breves). Cairasco intentó imprimir personalidad estilística al verso proparoxítono haciéndolo vehículo expresivo de forzada recurrencia y ésta fue, paradójicamente, su propia «tumba». Frente a la sensibilidad musical de tono italianizante y garcilacista<sup>112</sup>, que dota al verso de «coloreada luminosidad» y «serena majestad»<sup>113</sup>, el esdrújulo martillea pesando el *tempo* rítmico del verso y le acuña cierta «estridencia enfática». Con todo, es una de las improntas reconocidas en la tradición literaria insular que verá de nuevo «la luz atlántica» en las generaciones modernista y de vanguardia. El empleo del citado tipo de verso representa algo más, entre las muchas que acomete Cairasco, que una de las fructíferas vías de experimentación material<sup>114</sup>.

Desde la vertiente cultural, Cairasco fue eficiente promotor de un círculo poético bajo forma de «Academia literaria», como la que presidió en la huerta de la calle de San Francisco. La ciudad de Las

111. J. M. Micó, «Cairasco, “maestro” de Góngora», *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1990, págs. 20-25, en el uso de ciertas consonancias o el mismo molde de estancia en 13 versos y la imitación de dos composiciones del canónico: «En tanto que los árabes» y «Ha sido vuestra física». Véase también el estudio de A. Sánchez Robayna, «Algo más sobre los esdrújulos (Con una canción inédita de Cairasco)», en sus *Estudios sobre Cairasco...*, cit. A su juicio, el esdrújulo representa en la obra de Cairasco «una operación que encierra tres elementos novedosos para la lírica española: en primer término, no dejar restringido el uso del esdrújulo al ámbito de la novela pastoril, a que estaba reducido en España desde la *Diana* de Montemayor; en segundo término, ligar esa clase de verso a la canción petrarquista y a otras formas poéticas, y no exclusivamente a la *terza rima* a la que estaba entre nosotros constreñido; y, finalmente, agudizar la conciencia del *cultismo* que el esdrújulo es con frecuencia y acelerar, de este modo, la revolución del Barroco gongorino, fundado [...] en el llamado *cultismo léxico*».

112. *Vid.* A. Sánchez Robayna, «Garcilaso y Cairasco», *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1992, págs. 57-77, y *eiusdem*, *Poetas canarios ...*, cit., pág. 13.

113. Calificativos que aplica D. Alonso en su análisis estrófico de fragmentos de la *Égloga III* en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981 (5ª ed., 3ª reimpr.), págs. 83-88.

114. El trabajo de Sánchez Robayna «Notas sobre la lengua poética...», cit., analiza muchas de las que se pueden identificar en el *Templo Militante*.

Palmas de Gran Canaria ofrecía las posibilidades para la creación de este tipo de «conciliábulos» y el canónigo vio enseguida la oportunidad de procurar bajo su patrocinio una reunión de escritores e intelectuales con notable proyección: la actividad literaria era fructífera en aquellas sesiones donde se daba amplia cabida a las novedades europeas (la poesía italiana, principalmente), o algún que otro debate poético donde se comentaba la correspondencia con otros autores en la Península<sup>115</sup>. La creación de esta tertulia se produce en parte debido al confinamiento cultural que origina el aislamiento en Canarias y, además, bajo la iniciativa de consolidar esta «especie de academia arcádica ... que seguramente imitaba la moda de las academias pastorales o marinas de Italia»<sup>116</sup>; de ahí la convención de su pseudónimo «Ergasto» y la consagración de la tertulia a Apolo Delfico. Con sus visitantes, Cairasco departe «para poder gozar el raro y delicado placer de la amistad»<sup>117</sup> y representa, para la cultura insular y regional, la creación del primer núcleo de entidad colectiva con voluntad de clara afinidad literaria, cuya etapa de ebullición transcurre de 1580 a 1600<sup>118</sup>. En palabras de Sánchez Robayna:

Los esdrújulos que tanto divertían al Galdós adolescente o las vidas de santos en impecables y agotadores endecasílabos no son *todo* Cairasco. Él es hoy, para nosotros, el cantor del «bosque umbrífero» y el primer representante insular de la cultura áurea<sup>119</sup>.

Cairasco, además, realiza la primera formulación tópica de la tradición insular: la selva de Doramas, símbolo y emblema de la cultura en las Islas. La pretendida «voluntad de universalismo» por J. Artilles<sup>120</sup> se enmarca y despliega en nuestra cultura desde su avidez

115. Cairasco (en contestación al canónigo Luis de Morales) refiere en unos versos cómo leyó su carta a los miembros del grupo, a quienes «Morales acababa de increpar [...] la futilidad de sus inspiraciones eróticas» (A. Cioranescu, «Cairasco de Figueroa. Su vida...», cit., pág. 348).

116. *Ibidem*.

117. *Ibid*, pág. 349.

118. Sobre la tertulia *vid.* A. Cioranescu, «La Academia literaria de Cairasco», art. cit., y «Cairasco» en A. Millares Torres, *op. cit.*, págs. 160-2.

119. A. Sánchez Robayna, «Imagen de Cairasco», *La Gaceta de Canarias* (Santa Cruz de Tenerife), 21 de septiembre de 1990.

120. «Cairasco de Figueroa, una voluntad de universalismo», *Canarias* 7 (Las Palmas de Gran Canaria), 3 de enero de 1986.

por la indomable seducción de las novedades que ofrecía Italia. Su «intrepidez inventiva» no desdice la visión de *continuum* que, en virtud de su aventura, tenemos de la insularidad en Canarias. Pero también, como a Ícaro, los excesos propiciaron el destino inexorable del propio «naufragio».

#### EL TEMPLO MILITANTE: DESMESURA Y OSADÍA

Dadas sus dimensiones materiales y literarias, el *Templo Militante* se convierte en el «proyecto poético total» del autor, en el que el ejercicio creador raya en los límites de la proeza humana. Esta fue su gran obra, por la que es conocido y rechazado, pero indudablemente, representa el mayor exponente de su inventiva e ingenio líricos. Sin menospreciar sus obras dramáticas, su labor como traductor o el resto de sus composiciones poéticas, el *Templo* las trasciende tanto por su vasta naturaleza cuanto por su sincretismo. La obra es única en todo el periodo áureo en Canarias porque la forma literaria del *flos sanctorum* no se repite en un panorama donde, curiosamente, predomina el talante religioso. Sí, en cambio, poseemos obras de carácter marcadamente hagiográfico (*Vida de San Francisco* de Fray Andrés de Abreu o *Libro Real de la carta executoria* de Manuel Álvarez de los Reyes), encomiástico-ejemplar (*Espejo de Paciencia* de Silvestre de Balboa o *Vida del siervo Fray Juan de Jesús* de Abreu, entre otras) e, incluso, contrarreformista (las loas de Poggio). Algo de todo ello posee el *Templo*, que rebasa la frontera de la poesía sobre tales direcciones y

deja de ser una colección de vidas de santos y se transforma en una verdadera enciclopedia del Barroco. El lector aprenderá en ella, al azar y desordenadamente, un sinnúmero de cosas que no tienen nada que ver con el propósito declarado del libro: la virtud de los números doce, siete, dos y cuatro; la posibilidad de que hayan existido centauros; la significación emblemática de las doce piedras preciosas que adornaban el pectoral de Aarón; el lenguaje de las plantas; la descripción de las nueve esferas celestes; el valor de la astrología; la existencia de los gigantes; la afinidad de la poesía con la pintura; descripción de un autómatas que simula los movimientos celestes; imposibilidad de los judíos para conse-

guir prebendas; aspecto físico del demonio, y así a continuación hasta llenar los cuatro tomos de la obra<sup>121</sup>.

#### Palabras a las que añade el propio Cioranescu:

[...] esta vida de santos no habla sólo de santos y de sus milagros. Es en realidad una enciclopedia amena, una lectura formativa para más que la mera devoción. Es fácil encontrar en ella, como de paso, una descripción del Escorial (III, 185-7) y un elogio de París (IV, 43), una alusión a la *Políglota* de Arias Montano (II, 89), [...] o, naturalmente, una alabanza del esdrújulo (III, 185); una descripción de las honras fúnebres de Felipe II en Las Palmas (III, 187-190), una flecha dirigida de paso a Maurucio «el que gobierna la rebelde Holanda» o curiosas menciones referentes a los indios pescadores de perlas de la Margarita (I, 245; II, 280). Los canarios pueden darse por satisfechos íntimamente, porque el poeta no los olvida: habla largo y tendido de Candelaria (I, 182-4), de la intentona de Drake en 1595 (II, 75-86), de la geografía de Tenerife (III, 153-4). Para hablar de Canarias, no necesita pretextos porque los encuentra automáticamente: los «jueces mozos inexpertos» son como los de sus islas (II, 63); San Juan Bautista le sirve de primer término para una comparación con los pájaros de Gran Canaria (II, 321); y Santa María Egipciaca, durante su vida en el desierto llega a tener «la carne enjuta cual en monte seco / se ven los cuerpos de canaria gente» (I, 283)<sup>122</sup>.

Evidentemente, el *Templo* se adaptaba con sus aproximadamente 120.000 versos a las condiciones (al menos físicas) de una obra enciclopédica. Sin embargo, la amalgama no es sólo temática sino, además, estilística: en el *Templo* de Cairasco encontramos formas adoptadas de «todos los lenguajes de la poesía áurea». Sánchez Robayna analiza la recepción literaria, en su obra, de Ariosto, el Tasso y Garcilaso. La recepción de los clásicos de la Antigüedad y de los clásicos-contemporáneos se hace visible en el *Templo*: Cairasco se suma, dentro de los estudios garcilasianos, al fenómeno de los *rifacimenti*, de modo que en el grancanario «se encuentran [...] todos los registros posibles del decisivo influjo del autor de las églogas en la

121. Vid. A. Cioranescu, *Antología...*, cit., págs. 23-24.

122. «Cairasco», en A. Millares Torres, cit., págs. 163-164.

poesía de los siglos XVI y XVII»<sup>123</sup>. Como bien indica Sánchez Robayna, el influjo del toledano se hace visible por tres cauces fundamentales: por un lado, la cita textual pura de versos acogidos en el nuevo contexto poético y que se integran como breves perlas en la verbosidad de Cairasco; de otro, la traslación del «Garcilaso a lo divino» (a partir de Sebastián de Córdoba) a las páginas del *Templo* y, por último, la función puente de la poesía garcilasiana entre la italiana y la española. Por Garcilaso se acuñan expresiones, cláusulas y actitudes estilísticas del petrarquismo y de los grandes autores del Renacimiento italiano (Ariosto y Tasso), como la reproducción de versos originales que da lugar a una corriente generalizada de *littérature citationnelle*: las octavas, tercetos, silvas y estancias albergan cumplidos ejemplos de este «contagio» en forma aislada o reiterada, como el célebre «Che un bel morir tutta la vita honora» en el Canto a San Sebastián y el de la Invención de la Cruz, localizado en curiosa contrahechura en el *Espejo de Paciencia* de Silvestre de Balboa: «Que un buen morir cualquier afrenta dora». Lo genuino en Cairasco es el sometimiento de tales modalidades de inserción —la lineal, el giro «divinizador», el *contrafactum*— a las prácticas (de lo que vendría a ser la poética barroca) de la *amplificatio* y *acumulatio*. He ahí el gran avance, la «modernidad» de Cairasco que, como Herrera, extrema los cauces de formalización poética. No por ello Cairasco es abiertamente manierista: su proceder es enteramente barroco aun cuando supo afrontar y conseguir el desplazamiento del material lírico hacia los excesos.

Sin embargo, Garcilaso no fue el único autor tamizado o transcrito por la pluma de Cairasco en el *Templo*: así también Gutierre de Cetina, Virgilio, Serafino Aquilano<sup>124</sup>. La deuda de Cairasco con los «excelentes antiguos» es obvia y aunque Sánchez Robayna estime que fue el «esencial impulso *melopeico* ... la mayor enseñanza que el canario recibió del toledano», el canónigo opera, no a partir de la *maniera* exasperada, sino en virtud del furor verbal que azota la creación barroca. La palabra de Cairasco es artificiosa, culturalista y se inscribe (con inusual sincronización para los autores de las Islas, si consideramos la publicación del *Templo* entre 1602-1618 y el conocimiento de las *Soledades* y el *Polifemo* gongorinos en 1613) en plena

123. A. Sánchez Robayna, «Garcilaso y Cairasco», cit. *Vid.* la bibliografía consignada en la nota 15 de ese trabajo.

124. *Ibidem*.

actividad barroca. El fundamento poético del verbo en Cairasco —sin dejar de ser *melopecico*— se subordina a otros registros con mayor intensidad: al de la profusión y la osadía. Estas son las notas peculiarísimas de su proceder: los principios de la *imitatio* sirven de soporte intelectual a la poesía de Cairasco pero cede ante la *amplificatio* acumulativa. Todo en el *Templo Militante* revela el desajuste, la extremosidad, la ilimitación, la desmesura, la copiosidad, la exacerbación de procedimientos, recursos, giros, mecanismos y cuantos apoyos textuales estuvieran al alcance de su ingenio para crear la «arquitectura cósmica de la Iglesia Militante». Externamente, se establece el mismo protocolo en la presentación de las Virtudes, su definición abstracta, el consenso general que la acepta y el relato del santo cuya festividad se celebra. El *Templo Militante*, a pesar de todo, no es exhaustivo porque no refiere absolutamente *todo* el calendario hagiográfico del año. El hilo conductor es la propia Asamblea, que, inveteradamente, apoya cada una de las intervenciones bajo el lema de la unanimidad. Y así sucede siempre, de principio a fin, sin respiro alguno, salvo escasísimas excepciones: se produce un paréntesis lírico dedicado a «Canaria» y los «Cantores» (II, 73-82)<sup>125</sup> y las digresiones sobre El Escorial y las honras fúnebres de Felipe II en Las Palmas (III, 185-190), únicas en la división externa (además de las ya citadas —*vid. supra*— insertas en medio del discurso poético).

Tres han sido las voces críticas que con mayor pausa se han detenido en el análisis estilístico del *Templo*: María Rosa Alonso, Cioranescu y Sánchez Robayna<sup>126</sup>. Todos coinciden en aportar numerosos ejemplos del profuso y variado uso de recursos retóricos: un examen rápido podría documentar muchas de las figuras y tropos consignados en los manuales de retórica, con pensión a los barro-

125. La edición que manejamos corresponde al ejemplar conservado en la Biblioteca Universitaria de La Laguna: híbrido (vol. I-II, edición de Valladolid, Luis Sanchez, 1603; vol. III, 1618 y vol. IV, 1613, ambas en Lisboa, por Pedro Crasbeeck). Faltan: un folio entre el Canto de San Buenaventura y el de San Alejo (III, 33-4), un folio en el Canto a Nuestra Señora de Las Nieves (III, 151-2), un folio en el Canto a San Ponciano (IV, 137-8), dos folios en el de San Dámaso (IV, 221-4), y otros dos entre el de Santo Tomás Canturiense y San Silvestre (IV, 279-282). Al comienzo de la Parte Tercera faltan las licencias, aprobaciones y privilegios y un folio en el Canto de la Visitación de Nuestra Señora (1-2).

126. *Vid.* las obras que se relacionan en *Poetas canarios...*, cit., págs. 36-37 especialmente números 1, 8, 9 y 15.

cos<sup>127</sup>. Pero Cairasco lo transforma todo bajo el estímulo de la audacia y como llevado de una especial euforia verbal que nace de la propia literatura martiriológica. Cairasco se hincha del espíritu combativo de los santos y lo hace realidad lingüística: las variaciones métricas de la octava (binarismo, pausa tras el cuarto verso, bimetrismo final, remate causal sentencioso o repetición seriada del verso final en varias octavas); rimas extravagantes, *al mezzo* o leoninas, por homonimia o con palabras esdrújulas; los juegos constructivos sobre «inversiones y reversiones de carácter quiásmico»<sup>128</sup> o las estrategias estróficas en esdrújulos dobles con rima *al mezzo* también esdrújula presentan el verdadero *artifex verbi* o *poeta ludens* al juicio de Sánchez Robayna.

María Rosa Alonso observaba en Cairasco el tránsito del Renacimiento al Barroco<sup>129</sup> a modo de poeta-puente en cuyo cauce poético las aguas renacentistas abocaban hacia las cataratas barrocas. La *maniera* de Cairasco contribuía —como Herrera— a cubrir el proceso de traslación de una estética a otra. Sin embargo, en el *Templo Militante* la voluntad de búsqueda experimentadora presupone consumir ya «la fase de intelectualismo y constructividad»<sup>130</sup> que los versos de Herrera aportan al horizonte lírico epocal en su camino hacia el pleno Barroco. No todo en Cairasco es exacerbación: el *Templo* da entrada a numerosos registros del discurso, dado su carácter «enciclopédico». Conviven con el poético el tono filosófico en muchas definiciones de Virtudes debido al alto nivel de abstracción que sugieren los conceptos (la Longanimidad, I, 205-6, o la Sabiduría, II, 174); el pseudomístico cuando, llevado de la fruición por los prodigios vitales del santo, oscurece la expresión en ropajes simbólicos y metafóricos en la descripción del martirio o la muerte del santo; el épico tanto por

127. Vid. A. Cioranescu, «Cairasco», cit., pág. 164: «Como poeta, Cairasco representa un barroquismo moderado, fundado en el entrenamiento de vocablos o de dobles sentidos, cuyo choque estilístico engaña y sorprende». Tras aducir varios ejemplos añade que «el poeta utiliza la técnica conocida de la dicotomía, propia del primer Barroco, en que el retruécano tanto como el oxímoron o el concepto tratan de infundir doble vida y personalidad a los términos con que se está jugando, para crear la ilusión de una complejidad de los objetos y de una constante duplicidad de su contenido».

128. A. Sánchez Robayna, «Notas sobre la lengua poética...», art. cit.

129. M. R. Alonso, «La obra literaria de Bartolomé Cairasco de Figueroa», *Revista de Historia* (La Laguna), XVIII (1952), págs. 378-379.

130. Sánchez Robayna, «Cairasco y Garcilaso», cit.

el espíritu combativo del «ejército sacro militante», en cierta manera, lógico, por la narratividad del poema y también por la presencia de giros y cláusulas apuntadas por Sánchez Robayna<sup>131</sup>. Queremos, llegado este punto, completar el registro épico con la mención de ciertas convenciones del género que también se dan cita: la estructura concebida en Cantos, unidad divisora externa y función poética interna por inducir la dinámica continuada de las intervenciones de las Virtudes en la Sacra Asamblea. Otro de los recursos estatuidos en la tópica genérica (de amplia cabida en el *Templo*) es la invocación a las Musas (aquí a la Virgen María) como descanso de la narración (para autor y lector), normalmente a principios de Canto, así como los apartes pseudoteatrales del autor consigo mismo sobre el ficticio interlocutor de la pluma, sinécdoque de la creación autorial misma:

Demasiada es ya vuestra licencia,  
pluma; coged la rienda y recogeos,  
que ya cansáis con libertad extraña,  
y el mucho reprender a veces daña. (IV, 162)

Una última nota sobre el esdrújulo. Su uso ha sido postulado como marca de categorización poética para Cairasco, tanto por la abusiva implantación en sus obras (sobre todo el *Templo Militante* y la *Esdrújulea*) cuanto por su irradiación a autores contemporáneos. En el sistema rítmico sobre vocablos proparoxítonos estriba una de las audacias expresivas características de Cairasco: no sólo por la rima consonante sino por la conseguida variación de términos que aduce. Sobre el principio de la *imitatio* prevalece el de la *variatio*<sup>132</sup>: el canón-

131. *Vid.* «Notas sobre la lengua...», art. cit.

132. El conocido verso de Serafino dell' Aquila, «E per molto variar natura è bella», obtiene prolongada fortuna literaria. Lope de Vega, por citar un ejemplo paradigmático, ofrece diversas formulaciones: en el soneto 99, «hará los rostros todos de una suerte, / la hermosa, en variar, naturaleza», o en el mismo «Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo»: «Buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza» (*vid.* Lope de Vega, *Obras poéticas*, edición de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, págs. 81 y 261). El mismo Cairasco lo reproduce en el canto a San Benedicto (I, 268): «Una de las razones, porque suele / llamarse bella la naturaleza, / es por la variedad maravillosa, / de las bellezas que sustenta y cría / con que se adorna y enriquece el mundo.»



nigo parece haber «inventariado» poéticamente todos los vocablos esdrújulos del idioma.

El *Templo Militante* oscila entre la desmesura de los extremos del creador, ambicioso e infatigable, y la osadía del experimentador. La palabra poética de Cairasco satisface el signo barroco: nos aguarda la aventura de la sorpresa, lo insólito, lo incontenido e incontenible, el gusto por lo mayúsculo de lo minúsculo y el desbordamiento inefable de sus páginas preñadas de octavas bajo las normas de su virtuosismo técnico: la acumulación sobre la amplificación y viceversa. La «hidra verbal»<sup>133</sup> del Barroco en Canarias sigue esperando la «visita» crítica y lectora.

#### VARIANTES DEL *LIBER MUNDI*

También en el registro de las variables del tópico presenta Cairasco de Figueroa la nota característica dominante de su lengua poética: la desmesura. En lo cuantitativo, ninguno de los restantes autores analizados se acerca proporcionalmente al número de las halladas en el *Templo Militante*. Cualitativamente, sólo lo supera acaso fray Andrés de Abreu (según veremos más adelante).

Si establecíamos el principio de la *imitatio* como norma poética de Cairasco y de su tiempo, la presencia de formas de la tradición es indiscutible. En Viana la dimensión del texto y el porcentaje de variantes no guardan relación de proporcionalidad, hecho que no ocurre con Cairasco, en quien la presencia de aquéllas es, con diferencia, superior al cómputo total de los demás autores.

El registro en la descripción de las variables se realizará, en este caso, de modo graduado, es decir: de la variante menos mostrada a la más recurrida. Hemos practicado una selección en aquellas variables homólogas que se formulaban repetidamente.

133. Variación sobre el concepto de Gracián que reforma A. Egido, «La *Hidra Bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 9-55.

## *Mundo abreviado*

Francisco Rico describe la relación existente entre el tópico *Liber Mundi* y la correspondencia analógica entre microcosmos-macrocosmos: la idea de que el hombre es creación mayor del Sumo Hacedor, en quien éste deposita, por imagen y semejanza suya, el conjunto de todo lo creado «como hacen los que dan o toman cuentas por escrito, que, a remate dellas, resumen en un renglón la suma de toda ella: de modo que aquel solo renglón comprehende todo lo que en muchas hojas está explicado. Y lo mismo en su manera parece haber hecho el Criador en la formación del hombre, en el cual recapituló y sumó todo lo que había criado»<sup>134</sup>. En estas palabras de fray Luis de Granada se observa metonímicamente la existencia de un texto mayor —el de la Creación— donde se consignan todas las realidades gestadas, entre ellas, el hombre, como compendio imperfecto de la instancia suprema y perfecta: la divina.

En Cairasco, esta idea se traslada a la consideración de la Sacra Asamblea como «Corte y Cielo abreviado» (I, 57) o de forma más fiel a la concepción citada en: «Porque quanto en el orbe está criado / se halla en este mundo *abreviado*» (II, 228) en clara mención del microcosmos. Las referencias en la obra de Rico son diversas y numerosas, en vinculación fructífera con el arte de «debuxar» (*vid. op. cit.*, pág. 138, 160n.), o la metáfora del hombre-mapa, documento cifrado de la imagen divina (*ibidem*, pág. 204), o el *Liber Naturae*, texto inferior del Texto Superior (*ibid.*, pág. 97, especialmente la fundamental nota 81, sin desperdicio alguno).

## *Lectura-dictado*

Estas dos fases complementarias de la escritura también originan una corriente de variantes que implican la relación textualizadora del mundo. En el Canto primero se afirma que «la mayor majestad, mayor *dictado* / es servir al Señor de suelo y cielo» (I, 40) que revela la existencia del *Deus Dictator*, cuyos mandatos se reciben bajo norma de «ejecutoria de sus grados, / de honor tan levantados, que levantan / allá donde ellos cantan sus *dictados*» (I, 143) o como

134. *El pequeño mundo...*, cit., pág. 203, 284n.

designación para la milicia sacra: «*Dictando* en la conquista / a sus conquistadores / como a Pedro, y a Paulo, y los dos Juanes» (I, 157). Por él se igualan las Tres Personas en conjunción metafórica sobre el tejido (ya veremos las interrelaciones de éste con la escritura): «De aqueste preciosísimo *brocado* / nos muestra los tres altos, por la lista, / mostrando ser iguales en *dictado*» (II, 208). Representan el privilegio de la consideración divina: «Vi en la madre de Pedro el nombre dado / y bien merece el general *dictado*» (II, 350). Sobre las imperfecciones «con que la vanidad se ha levantado» se estima «la virtud que es más *dictado*» (III, 244). Las variables se van depurando y la formalización se hace nítida: «con palabras superbas los incita, / y ellos responden lo que *Dios les dicta*» (III, 176). Los difuntos «están gozando el celestial *Dictado*» (IV, 97) en plena alegoría de la plenitud eterna. Son pocos los ejemplos que vinculan dictado-escritura en clara ascensión al núcleo del tópico:

Estando pues en Grecia predicando,  
y dando vista a aquella gente ciega,  
*San Lucas escribiendo, y Dios dictando*  
escribió el Evangelio en lengua griega. (IV, 54)

El circuito de la comunicación textual se cierra con emisor (Dictator) y receptor (copista) del Texto divino. (Lo volveremos a encontrar, en apretado círculo metafórico, en Abreu). En una de las invocaciones tipificadas, en continuada metáfora sobre el proceso de enseñanza, Dios es *magister*, cuya enseñanza interpreta la Virgen leyendo en los contenidos de su cátedra:

Virgen, a quien estando el *Gran Maestro*  
en la *sublime cátedra* subido,  
*leyendo* el punto del remedio nuestro,  
por hijo dio el Discípulo querido. (IV, 257)

La metáfora del Dios-Magister y Mundo-Escuela en proceso de docencia sobre la escritura de la Naturaleza es dirección elaborada que volveremos a tener. De este modo, la codificación (dictado) y la descodificación (lectura) del mundo textuado se asocian en el tópico *Liber Mundi*, dando noticia de una realidad libresca superior y divina que ocupa (y es) la creación entera.

## *Escultura-escritura*

Otro de los procedimientos de la textualización escrita es la escultura: ya grabado, tallado o labrado. El mismo *Diccionario de Autoridades* establece la acepción *escribir en bronce*:

Es retener con estabilidad y constancia lo que se ha aprehendido: como sucede en los agradecidos y honrados, la memoria de los beneficios; y por el contrario en los perversos y mal intencionados, lo que juzgan ser en ofensa y agravio suyo [...] *Fuen. M.* San Pío V. f. 29. «Compite con esta memoria de los beneficios el olvido de las injurias, que como aquellos los *escribía en bronce*, éstas en ceniza»<sup>135</sup>.

Es la *scriptura ad aeternitatem*. En el *Templo*, ciertas descripciones alegóricas en el cortejo protocolario que da entrada a cada Virtud en la Sacra Asamblea inducen textualizaciones esculpidas o grabadas. Del carro en que la Liberalidad va sentada se dice: «En él iban *talladas* mil historias» (I, 63) o de la galera de Venecia, uno de los símbolos de San Marcos: «Era toda de cedro, y en la popa / estaban mil victorias *entalladas*» (II, 50). Ya veremos la estrecha relación que posee con la emblemática, una de las formas literarias asociadas al texto escrito como representación semiótica heterogénea.

Ciertas expresiones del caudal petrarquista se infiltran en esta dirección del tópico; se alude a lo que de artificial posee la mujer en su persecución de la hermosura: «Doncellas principales, con vos hablo, / las que gustáis de galas y señuelos, / y a las ventanas os hacéis *retablo*» (II, 159). La escultura es, a su vez, *impresión* o estampación de la imagen, cuya perdurabilidad se persigue por efecto de la «tercera vida» o fama gloriosa:

Fue España, cual durísimo Diamante,  
que aunque de la escultura se defiende  
después que el escultor perseverante  
*estampa en él la imagen* que pretende:  
jamás puede faltar de allí a delante,

135. *Diccionario de Autoridades* [1737], ed. facsímil., Madrid, RAE, 1969, t. II, pág. 573.

ni el tiempo la consume, ni la ofende,  
que lo que tarde *imprime*, tarde muere,  
y presto olvida aquel que presto quiere. (III, 85)

La escultura se presta a ilustrar el proceso metafórico de la militancia cristiana: «La santa inspiración que iba *labrando* / un diamante con otro, y *esculpiendo* / en su pecho un deseo dulce, y blando» (III, 210) o la revelación de la fe: «*Y como con buril esculpe y labra* / allá en su corazón y fantasía / del bello Esposo el celestial trasunto» (I, 81) también presente en San Francisco (IV, 31) y en la Limpia Concepción de Nuestra Señora (IV, 214). La variable más pura e inmediata al núcleo metafórico registra asociadas pintura y escultura a la escritura en insuperable identificación con la textualización:

*Esto* que he dicho dicen escritores,  
modernos de alto nombre en su escritura  
sin esto de pintores, y escultores  
*lo afirma la pintura y la escultura:*  
y aprueba de escultores, y pintores,  
la Iglesia la escultura, y la pintura  
*que la imagen es libro que nos cuenta*  
*lo que la misma imagen representa.* (IV, 227)

De este modo, ambas artes se convierten en creaciones sinónimas de la poesía. Tanto el buril como la pluma *signan* la realidad y se persigue el ideal de dotar a la poesía de la capacidad plástica y *fanopeica* de plasmación de la pintura y la escultura. La simulación hará que se confundan la página, el lienzo y la piedra como marcos de representación semiológica.

### *Pintura*

Es el propio Cairasco quien la define:

El arte del pintar no es otra cosa,  
que *imitación de la naturaleza*,  
y aquélla se dirá mano famosa,  
que al natural retrato su belleza;  
de aquesta habilidad maravillosa

llega el extremo a tanta sutileza,  
que muchos ojos ya se han engañado,  
*estimando por vivo lo pintado.* (iv, 50)

La esencia de la pintura seguía el principio aristotélico de la *imitatio*, si bien desde Pinciano la representación pictórica puede superar el modelo (la fuerza del amor convertía al poeta en un «pintor extremado» que aspiraba en su obra a la plasmación del original en toda su perfección): es el remate de la vieja fórmula horaciana *ut pictura poesis*<sup>136</sup>. La estimación de este *furor pictórico* origina abundantes frutos. Aurora Egido recuerda que

La pluma-pincel, el lienzo-página y el pintor-poeta desataron en el Siglo de Oro (por vía comparativa y analógica) toda serie de paralelismos creativos que el tiempo ha convertido también en

136. La desvirtuación de las palabras de Horacio (*Ut pictura poesis*) en la *Epístola a los Pisones*, referidas a una simple cuestión de perspectiva, y la celebración de la máxima que Plutarco atribuyó a Simónides de Ceos *picturam poesim tacentem, poesim picturam eloquentem*, auspiciaron la idea del parangón entre las artes: en el caudal bibliográfico, véanse, entre otros, los trabajos de A. García Berrio, «Historia de un abuso interpretativo: *Ut pictura poesis*», *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, págs. 291-307; M. Praz, «*Ut pictura poesis*», *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, versión castellana de R. Pochtar, Madrid, Taurus, 1981, y W. Lee Rensselaer, «*Ut pictura poesis*». *La teoría humanística de la pintura*, trad. de C. Luca de Tena, Madrid, Cátedra, 1982. F. Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991<sup>2</sup>, recoge una selección de los textos surgidos al calor de la reivindicación de la posición social e intelectual del pintor (de artesano a artista: *vid.* J. Gállego, *El pintor, de artesano a artista*, Universidad de Granada, Secretariado de Publicaciones, 1976, y J. J. Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, págs. 77 y sigs., para la defensa de la «nobleza» de la pintura, y págs. 96 y sigs. para la disputa entre la escultura y la pintura): el siglo de alegatos lo inicia Gaspar Gutiérrez de los Ríos con su *Noticia general para la estimación de las artes* [1600] y lo clausura *El Museo pictórico y escala óptica* [1715-1724] de Antonio Palomino; no faltan declaraciones poéticas (Céspedes y Jáuregui) y testimonios de Lope de Vega, Valdivielso y Jáuregui en el *Memorial informatorio por los pintores. En el pleito que tratan con el Señor de su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda, sobre la exemption del Arte de la Pintura* [1629], o la *Deposición de Pedro Calderón de la Barca, en favor de los profesores de pintura* [1677]. Las aplicaciones derivadas de la identificación sinestésica entre poesía y pintura alcanzan variada fortuna en la preceptiva, la poética, la pedagogía jesuítica, en el arte de la memoria, en la literatura emblemática, en la oratoria, en los ámbitos interdisciplinarios de las Academias y en los aspectos pictórico-verbales del

críticos, sobre todo tras el auge creciente de la iconografía y la iconología<sup>137</sup>.

La pintura de la pluma o la poesía del pincel llegarán a un nivel conceptual tan estrecho que se gestará toda una tópica de la poesía muda y la pintura que habla, en Cairasco fundidas:

Y como *la Poesía* intitulada  
*es pintura que habla entre discretos*  
[...]

*Dadme un pincel* de vuestra mano dado  
*para pintar* en este nuevo Canto  
la sombra, el resplandor, cercas, y lejos  
del bienaventurado san Alejo (III, 35)

De ahí que en los Siglos de Oro proliferen formas literarias de naturaleza mixta sobre lenguaje e imagen o grabado, en perfecta simbiosis de escritura y pintura. Son «la» emblema y la empresa, «ficciones sobre lenguaje» al decir de Pinciano. Tales subgéneros literarios responden a «la afición barroca por el frontispicio en la edición de libros, a modo de figuración simbólica de su contenido literario, con abundantes ejemplos sacados de la arquitectura y la pintura»<sup>138</sup>.

---

teatro y el parateatro de la «fiesta» barroca: véanse, entre otros, los trabajos de A. Egido, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 164-197; F. Calvo Serraller, «El pincel y la palabra: Una hermandad singular en el barroco español»; A. Egido, «Arte y literatura: lugares e imágenes de la memoria en el Siglo de Oro», y J. M. Díez Borque, «Barroco español: La fiesta del teatro, el teatro de la fiesta», en AAVV, *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, págs. 187-203, 273-295 y 331-343, respectivamente. Omitimos prolijas referencias en torno a la poesía mural y visual, a los valores iconográficos de los frontispicios de libros o telones en el teatro o a la convivencia de la letra y la imagen en otros campos como el del grabado, de rica simbología.

137. *Ibidem*, pág. 196.

138. *Ibid*, pág. 186. El vestuario con que son descritas las Virtudes en la ceremonia de presentación ante la Sacra Asamblea responde asimismo al ideal emblemático de semiologización mixta pintura-escritura, siempre en el plano alegórico del *Templo Militante*.

Por sus diversas funciones para cumplir objetivos morales, sociales y religiosos, los emblemas y empresas pierden la calidad ideográfica y críptica de los jeroglíficos o la oscuridad simbólica de los renacentistas. Cairasco defiende la solidaridad de trazos y letras, por ejemplo, en la representación de Santa Lucía:

Sólo vemos que pintar el retrato  
de aquella preciosa Margarita,  
con unos bellos ojos en un plato,  
*particular empresa*, y exquisita:  
mas en su historia desto que aquí trato,  
ni aun sola una palabra se ve escrita,  
que *la verdad que arguye la pintura*  
*la niega el no decirlo la escritura.* (IV, 226)

La figuración de personajes y acciones denostables son, por tanto, borrones del lienzo-página; Satán desestabiliza el equilibrio del Paraíso: «y el que *con un borrón de varias tintas* / los retratos borra de Adán y Eva» (II, 343), o el pecado que corrompe la hermosura de la gracia:

*Aquestos hermosísimos retratos*  
en la sazón que se acabaron fueron  
a su *artífice* mesmo tan ingratos,  
que *con un gran borrón se deshicieron*:  
[...]

*Aqueste mal borrón* es el pecado (III, 249-250)

El supremo Artífex es *Deus Pictor*, uno de los principales atributos de la condición divina: «Dios se retrató a sí mismo al crear al hombre»<sup>139</sup>: «Almas, que sois *al vivo retratadas* / del mismo que os crió, que es Dios eterno» (III, 66). De ahí que las obras mayores de Dios se ratifiquen en su pintura; así, Cairasco presenta una gloria mundana digna del «pincel divino», el Escorial: «¿Quién podrá encarcer la grave pompa? / Con esto sólo pueda esclarecida, / que es un *retrato vivo* de la eterna» (III, 187). La idea de la «pintura viva» se convierte en lugar común de la época: Cairasco lo exhibe en las defi-

139. *Ibid.*, pág. 175.



niciones de la Música (II, 334) y la Magnanimidad (I, 70) o el enfrentamiento de Lucifer con Dios:

*Dibujo es éste al vivo retratado*  
de la más que civil fiera batalla,  
cuando el Gigante Lucifer armado  
de superba altivez... (III, 354)

La pintura es, por procedimiento semiológico, emulación de la naturaleza que se concibe como un gran lienzo donde por el aire se desplazan «*pintados pájaros*» (I, 7) o donde

*No suele dibujar la primavera*  
*con el rico pincel de Abril, y Mayo,*  
*de tan varios matices la ribera*  
cuando la tierra viste nuevo rayo (IV, 96)

Cairasco, en su ambición humanista, retrata metafóricamente el transcurso del tiempo sobre una imagen astrológica: «Noventa y ocho círculos ha dado / *por el pintado cinto* el gran planeta» (I, 92) como si las órbitas se dibujaran en el mapa cósmico universal.

La pintura también queda transida del proceso de divinización en el lenguaje metafórico, propio de la poesía amorosa: Dios pinta su rostro en las almas al uso del amador platónico.

Y para que las almas que *pintando*  
*mi rostro en ellas*, viste mortal velo,  
vuelvan a mí los ojos suspirando,  
llenas de puro amor y santo celo (IV, 215)

La orientación pedagógica del *Templo* mediatiza la proyección de este conjunto de variantes del tópico. Los propios mártires y santos son las pinturas en quienes «la creación artística humana se entiende como una reducción de la divina»: Agrícola «fue *retrato al vivo* de Dios hombre» (IV, 103); san Felipe «había en la memoria *dibujado* / las calidades todas del Mesías» (II, 87) o san Francisco de Asís, en perfecta unión pictórico-mística con Dios:

Mas como allá en el Trino consistorio,  
de la inmensa unidad, *fue decretado*,

por ser negocio justo y meritorio,  
*que fuese el verbo eterno retratado,*  
el término cumplido perentorio,  
*en Francisco de Asís salió acordado,*  
*que el mismo Cristo acá se retratase* (iv, 13)

Reservamos, como siempre, las variables más puras: revelan la génesis pictórica del hombre frente al ángel como trasuntos de la naturaleza divina:

*Quiso el Pintor divino retratarse*  
*en la humana y Angélica pintura,*  
*por tener dos espejos, y mirarse,*  
siendo Criador inmenso en la Criatura:  
*y puso para más manifestarse*  
*su sello en uno, en otro su figura,*  
y poniendo en entrambos alto nombre,  
algo menor que al Ángel hizo al hombre. (iii, 249)

La «fábrica del mundo menor» o microcosmos que constituye el ser del hombre es el «debuxo inferior» que el pincel del «entendimiento divino» copió a imagen y retrato suyo. En el canto a San Lucas, patrón de los pintores, se expresa la incapacidad del hombre para captar la grandeza de Dios o «bien del pintor mismo para poder reflejar la belleza (y perfección) del modelo»<sup>140</sup>:

*Dejemos al Pintor que del modelo*  
*de su divino entendimiento quiso*  
sacar a luz la fábrica del cielo,  
*y pintar en la tierra un paraíso*  
que no se puede dar tan alto vuelo,  
sino con alas de divino aviso,  
*y así deste pintor aquí no trato,*  
*del hombre trataré que es su retrato.* (iv, 50)

El hombre —como se estimaba en los *topica* epocales— representa el diseño interno o diseño de Dios, en quien se recreaba gráficamente. No discutiremos la autenticidad de la evocación pictórica de

140. *Ibid.*, pág. 183.

la poesía o de la transmisión lírica de la pintura: lo que sí es indudable es la competencia semiológica de ambas y su nivel de textualización en colaboración íntima, así como la inmediatez *fanopeica* de la pintura, de que carece la poesía: «De un solo golpe de vista el espectador abarca en la breve tabla todo aquello que “gastaría muchas páginas en un libro”, siendo la pintura como libro abierto, e historia y escritura silenciosa»<sup>141</sup>.

### *Tejido texto*

Otro filón retórico que proporciona una sugestiva cadena tópica es la inversión del tejido como un *texto* y del texto como un *tejido*. Andrés Sánchez Robayna demostró hace tiempo en las *Soledades* gongorinas que «lo *bordado* o *tejido* pertenece a la misma órbita metafórica que lo *escrito*», equivalencia que se justifica etimológicamente en las palabras de Roland Barthes: «Texto procede de *textus*, participio pasivo de *texo*, que quiere decir *tejer*: el texto es un tejido de sentidos enmarañados; pero, asimismo, todo cuanto aparece como tejido puede leerse como un texto»<sup>142</sup>. La literatura pastoril había asociado al ambiente bucólico la actividad del tejido o bordado de guirnaldas vegetales en ninfas y pastoras, labor que se trasladaba a la naturaleza misma, cuya frondosidad era descrita como un trenzado tapiz que, en ocasiones, «impide al sol el paso a la verdura», según Garcilaso. Además, era lugar común de la literatura bucólica el recurso de la *escritura* en la corteza de los árboles para grabar en ellas el nombre de la amada desdeñosa o perdida en los brazos de la muerte. La paradoja del *arte natural* combinará ambos ejercicios: Garcilaso despliega en su Égloga III el motivo de las cuatro ninfas que bordan los tapices de cuatro historias amorosas y se detiene en la descripción ecrástica de sus contenidos, es decir, se demora en la *lectura* de los *tejidos* donde las ninfas han *figurado* (la relación sigue las pautas de

141. A. Egido, *op. cit.*, pág. 179, 52n., cita a E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas...*, cit., págs. 63 y sigs.

142. A. Sánchez Robayna, «Góngora y el texto del mundo» (1983), *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 47. Véanse las fundamentales referencias a nuestro tópico en el trabajo de R. Guénon, «El simbolismo del tejido», *El simbolismo de la Cruz*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 1987, págs. 104-111.

la pintura renacentista que buscaba la tridimensionalidad de los objetos) los amores de Orfeo y Eurídice, de Apolo y Dafne, de Venus y Adonis y, por último, la historia de los pastores Elisa y Nemorosos immortalizados en el tejido y elevados al plano de categoría mítica. Tapices-cuadros que, por la écfrasis, se leen como argumentos *textualizados*<sup>143</sup>. La identificación es inequívoca: la Naturaleza es un bordado que puede interpretarse como un texto y un texto que se ha escrito como un tejido<sup>144</sup>. El motivo de la estambre también se encontraba asociado al mito de las Parcas, bordadoras-escritoras del *libro del destino* de los hombres, de quienes surge indudablemente el sentido de la vida como un hilo expuesto al arbitrio de su labor tejedora. Las referencias al texto/tejido del mundo se trasladan al micro-universo metafórico de la Asamblea: Cairasco cita incansablemente «el áureo hilo» de que «la tela militante va tejida» (II, 3), de modo que todas las intervenciones de las Virtudes y las historias que exponen refieren una suprema realidad textual: la propia Iglesia Militante. Esta conversión metafórica constituye el procedimiento estructural para la continuidad de los cantos: se utiliza, además, no sólo como convención autorial (II, 37, 39 y 216; III, 36 y III, 315) en la transición de los mismos: «Quiero con mi cansado y pobre estilo / anudar de la historia el roto hilo» (IV, 243) sino también en las imprecaciones a la Virgen (procedimiento de la tópica épica):

Vos Norte Celestial, virgínea yedra  
 ilustrad y *tejed mi débil canto*,  
 porque trepando encadenarse pueda  
 en la alta cumbre de la Empírea rueda (II, 57)

143. Para el análisis del Libro del Mundo en Garcilaso, véase nuestro trabajo «Garcilaso y el mundo escrito: la Égloga tercera», *Revista de Filología* (La Laguna), 10 (1991), págs. 21-29, y la bibliografía allí contenida. Por otra parte, la metáfora de la *urdimbre* o *devanadera* como paradigma del texto es amplia: *vid.* L. Dällenbach, *El relato especular*, trad. de R. Buenaventura, Madrid, Visor, 1991, pág. 119.

144. La naturaleza de Viana también crea una *urdimbre* siguiendo la línea descriptiva del lugar ameno (v, 137; v, 139; ix, 256, y xiii, 327). El *tejido* que *hila* los Cantos se confunde con el *tapiz/libro* de la *Conquista*: confluyen historia y naturaleza, *escrituras* independientes del único *texto universal* y ahora solidarias en un mismo proceso de *textualización/bordado*; la erosión de la metáfora ha lexicalizado a la fórmula: «vuelvo a tratar (cerrando este paréntesis / por no perder el *hilo de la historia*) / lo que este tiempo sucedió en la Isla» (ix, 241).

El gran tejido/texto también se representa en la actividad conjunta de la propia Asamblea: «Y volviendo a *la tela / de su labor cristiana / la junta soberana*» (III, 191) o en la elección de la Virtud para celebrar la Festividad correspondiente:

... fue acordado  
por todo el gran Senado,  
*que cante y teja con Arabio hilo*  
*la Elocuencia dulcísima su historia.* (I, 255)

Por último, la urdimbre de la gran tela/texto completa su ciclo metafórico en el parlamento de las Virtudes o en la vida-tejido de los santos celebrados. De ahí que la Conversación «que en dar contento está resuelta, / sentada en el lugar que se le debe, / así *volvió a ligar el áureo hilo*» (II, 188), o San Marcos que «*a tejer comenzó con rico hilo / la Evangélica tela de tal arte / que siguió mucha gente su estandar-te*» (II, 55) en absoluta y redonda metaforización de la fe-urdimbre. Esta dirección del tópico afecta a otros conceptos que aparecen como figuraciones de la realidad: la fe-tejido de Cristo (I, 80), «la dulce regalada tela de su florida adolescencia» por juventud (III, 226) o, en última instancia, de la *vida-tela* cuya *trama* interrumpe la muerte inexorable (recuérdese el mito de las tres Parcas):

Obedeció Crisóstomo piadoso  
de las maternas lágrimas vencido,  
*pero cortando el tiempo presuroso*  
*el hilo de tan luenga edad tejido* (I, 168)

También la registramos en los cantos dedicados a la Epifanía (I, 64) o San Agustín (III, 272). En el de San Pablo, la distinción escolástica cuerpo/alma se *urde* metafóricamente en similar variable sobre el tejido/bordado:

con estas pobres manos *he tejido*  
el ornato que ves, y no me engaño,  
que el cuerpo con que quiera se conforta,  
*y el vestido del alma* es el que importa. (I, 92)

La Naturaleza se ofrece como marco de representación para el tejido y *en su texto* leemos las barrocas descripciones del amanecer:

«Apenas en la cumbre de los montes / tocaba el rayo del Señor de Delo, / *bordando el horizonte de oro fino*» (I, 179); «cual suele tramontar, *bordando de oro* / las nubes de ocidente, el sol dorado» (IV, 145). En nítida correspondencia garcilasista primero, las mujeres (I, 135), luego las Virtudes (paralelo de las ninfas de la «Égloga III») se prestan al bordado en claro proceso de semiologización del mundo vegetal:

Y quedando en el libro decretado,  
en un huerto cerrado,  
entraron las virtudes todo lleno  
de flores, do en el seno,  
poniendo las mejores, y en sus faldas  
*se sientan a tejer bellas guirnaldas* (I, 113)

En un plano más artificial, el alegórico, la metáfora del tejido del mundo sirve para la «traducción» de los procesos divinos: en la Ascensión (II, 152) y en la Transfiguración (III, 164). Por último, se aplica para la enfatización de símbolos (la Invención de la Cruz: I, 119) o la virtud de la Predicación (II, 285).

Es, quizá, ésta la proyección del tópico de voluntad literaria más acusada en la construcción del *Templo Militante*: su valor estructural condiciona el comportamiento de esta variante en los tres niveles sucesivos de gestación textual: el convencional, en el extramuros textual que formula el *continuum* de los Cantos; el metafórico o textual que concibe las historias relatadas por las Virtudes como un *vario y edificante tapiz*, y el alegórico o intratextual, inserto en el anterior, que descubre el texto del texto en la *vida-trama hilada* por los propios santos y mártires. Una triple textura consecutiva y convergente hacia una realidad única: el Templo Militante resulta del *tejido de una gran trama-bordado urdida por el hilo hagiográfico*. Mundo (Asamblea Sacra) y submundo (vidas relacionadas) en la espiral del *texto-tejido* que se *borda/lee*, que se *trama/escribe* como existencias concebidas «desde la cultura (desde la escritura)»<sup>145</sup>.

145. A. Sánchez Robayna, «Góngora y el texto del mundo», art. cit., pág. 48.

## *El mundo impreso*

Una de las variantes más asociadas al libro y su radio de acción metafórica es la de la impresión gráfica. De ella surgen variadas expresiones lexicalizadas hoy en el lenguaje común. Imprimir es dejar constancia escrita, fijar textualmente la realidad aludida. Una de las imágenes más recurridas es la «impresión del sello en blanda cera» en analogía con el conocimiento (II, 87), la gratitud (II, 289), el sacrificio (III, 109), la formación santa (IV, 154) y la obediencia (IV, 184). Todos los actos aparecen vinculados a la escritura, cuyos signos manifiestan un universo de señales en cuyo texto se lee el remordimiento (II, 351), la facultad de la gracia (III, 97), el recuerdo glorioso (III, 118), la venganza (III, 134), la humildad (III, 161), la valentía obrada por la fe (III, 176), la pureza virginal (IV, 96), la discreción sobre la villanía (IV, 239) o la piedad sobre la crueldad (IV, 270). Comentario aparte merece la impresión del tiempo, que refuerza la antigua concepción del *pergamino-vida* en continua escritura sobre los caracteres que el fluir va signando cronológicamente: «... que nunca el tiempo oprime / lo que virtud en la niñez *imprime*» (IV, 199).

La proyección tópica de la *impresión* contiene dos conjuntos de variables sobre el *sello* y la *estampación*, ambos de naturaleza gráfica. *Echar el sello* o *sellar* es de las cláusulas más celebradas en el lenguaje literario, que luego pasa al lenguaje cotidiano. *Rubricar*, como actividad del copista, era tarea de remarcar las partes del libro o secciones de mayor trascendencia, normalmente con el uso del minio o pintura roja. De ahí que, como recuerda Curtius, sirviera «de metáfora para la sangre derramada por los mártires»<sup>146</sup>: «el purpúreo sello» (I, 117) o «la sanguínea tinta» (III, 346). La escritura de la sangre es más explícita en otras (I, 64 y II, 66) y merece reproducir la soberbia metáfora barroca que describe el martirio de las santas Justa y Rufina: «Queda del *rosicler sagrado y puro* / por el camino *estampa colorada*» (III, 47). En Cairasco los actos o hazañas de la militancia cristiana van «firmadas con celeste rúbrica»: la entrega libre al suplicio de San Juan Bautista (II, 324) o del valeroso Laurencio (III, 183). «El sello católico cristiano» (I, 75) es la ratificación escrita del poder de Dios y sus atributos: la Cruz (II, 119) como transmisión de la gloria o

146. Curtius, *op. cit.*, t. I, pág. 443.

la verdad *sellada*, la Hermosura santa (II, 197); la Longanimidad «es prueba que la firma el tiempo y sella» (I, 205) o la Experiencia que «es de la ciencia un admirable Sello» (IV, 236). Las realidades gestadas por escritura divina manifiestan su filiación inequívocamente: los Apóstoles «de la fe cristiana fueron sellos» (III, 246) o los Sacramentos, en quienes muestra y se muestra «su amor y omnipotencia verdadera», de la Eucaristía (II, 228) y del Orden Sacerdotal (III, 262). Asimismo Dios es el *rubricator* de la competencia de sus soldados y la probidad de sus ejemplos: Santo Domingo, «Y para autorizar el nombre santo / y echar a sus milagros firme sello / resucitó tres muertos ...» (III, 149), San Francisco con su voto de pobreza (IV, 19) o la propia Asamblea es quien realiza la estimación:

Llegó Tiburcio, y viendo en él un Sello  
de la Composición en todo aquello  
que puede desearse, dio sentencia,  
que deste Joven Bello  
Composición publique la excelencia. (III, 191)

Sólo una variable presenta intersección entre el tejido y el sellado en condensada igualdad vegetal y gráfica: en el *Templo* —tapiz hilado de vidas ejemplares— «de tres inestimables margaritas, / se me ofrece tejer una guirnalda, / que selladas están y sobrescritas» (III, 173).<sup>147</sup>

El otro conjunto de variables remite a la estampación y es fórmula reiterada la metáfora sobre la impresión de la huella en el suelo, ahora *papel-página* del *libro-mundo* en que se lee el texto de las pisadas (I, 82 y 291) y su escritura en la arena (III, 66, 259 y 277) o el monte (II, 152). El libro de la Naturaleza vuelve a brindarse como escenario de la semiologización textual. En ocasiones, el estampado y el sellado, en serie binaria, aparecen subrayando el énfasis de una definición (la Persuasión: IV, 72) o como remate de anécdota narrativa, cuando se atenta contra Santiago el Menor:

Un pérfido traidor que deseaba  
quitar la vida al que era digno della

147. J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988, pág. 402, aporta ciertas direcciones semánticas del símbolo del sello.



alzando un gran madero que allí estaba  
en la cabeza *se lo estampa y sella.* (II, 98)

### *El mundo escrito*

Además de ser el subsistema tópico de mayor incidencia textual, presenta el más alto índice de heterogeneidad en las variables secundarias que se desprenden de él. Es la primera desviación metafórica del tópico, cuya ecuación inicial se aplica enseguida a las creaciones *librescas* de Dios, relativas a la Naturaleza, la Vida, el Destino, la Historia (o Memoria), el mundo todo. Antes de ello, Cairasco emplea similar identidad en la concepción del Templo o Asamblea Militante. Habíamos visto cómo el Sacro Senado tejía el hilo del gran tapiz/historia de las vidas presentadas. Sobre esta caracterización se vierte una nueva: el concilio adquiere status de colegio santo que suscribe bajo acta los testimonios de cada Virtud.

Y así con majestad Imperatoria,  
porque siempre viviese,  
mandaron lo escribiese  
*el secretario, que era la memoria,*  
la cual guardó el decreto *en tres renglones*  
como instrumento vivo  
*en el archivo de las provisiones.* (II, 299)

La metáfora no puede ser más redonda: la actividad notarial (y por ende escrituraria) representa el proceder del sacro «conciliábulo». También sucede así en el Canto de San Félix y Aduato (III, 275) o en el de San Fabián (I, 120) como procedimiento de evolución del relato. Tal concepción remite directamente al Texto Supremo o *Liber Dei* cuyas formas textuales oscilan del *catálogo* (III, 184) al *billete* (I, 115 y 191; III, 13, 217 y 278) o la «matrícula divina» que, al uso épico, recoge el censo de los milites o combatientes del Ejército Sacro (III, 184 y 343). La mención más explícita del Libro Total que constituye la Asamblea aparece en el Canto de la Asunción de Nuestra Señora:

Y siendo todo el Claustro de su voto,  
lo dio por testimonio el Secretario,

*y lo escribió para memoria eterna  
con letras de oro en su sagrado libro.* (III, 218)

Dios como *scriptor* se revela en la escritura de la arena, papel donde *signa* el epitafio de Santa María Egipciaca (I, 293) o en «mortales cuadernos» de «impresión divina», como ocurre en el Canto a San Francisco:

El humilde Francisco cuyo celo  
era que todo el mundo se salvara,  
viéndose libre ya de algún recelo,  
con la palabra de Inocencio clara,  
partió para *imprimir por todo el suelo*  
*el libro de su regla a Dios tan cara* (IV, 21)

O en la manifestación textual de las Escrituras:

*El libro que halló entre los humanos,  
era el divino, donde está la historia  
de los cuatro Evangelios soberanos  
que son la puerta de la eterna gloria:  
pasó el tesoro y luz de los cristianos  
y dióle por archivo la memoria* (IV, 73)

El *Liber Dei*, además, comprende la escritura de la predeterminación, del destino humano: la Escritura previa a la escritura.

El Ser Predestinado, o ser prescito  
no pertenece al hombre conocello  
sólo al Supremo rey, que es de infinito  
entendimiento incumbe el entendolo:  
*porque en su mente soberana escrito  
y autorizado con su firma y sello  
se muestra lo pasado y lo presente  
y lo que ha de pasar eternamente.* (I, 221)

La plenitud metafórica incluye alguno de los usos editoriales epocales (autorización) en la presentación de cualquier libro. El Libro Divino también goza de las vías de publicación por medio de la Fama, «correo general del mundo» (I, 192; también en I, 71; III, 36,

54 y 224). Sin embargo, la deidad mitológica no es la funcionaria exclusiva de la divulgación del Texto Divino: igualmente «los buenos pensamientos son correos / que traen y llevan cartas con buen porte / desta vida mortal a la suprema» (III, 278), la Voluntad Resuelta, «correo que despacha Entendimiento / con cartas de importancia a rienda suelta» (III, 315) o San Juan Bautista:

porque quiso el autor de tierra y cielo  
que aquel que dé la nueva que pretende  
fue en las orillas del Jordán correo  
también lo fuese allá en las del Leteo (II, 325)

Indudablemente la actividad escritural que da pie al *continuum* del *Templo Militante* es la inventarial, en un Texto que aglutine toda la historiografía sacra. Las vidas y acontecimientos de santos y héroes de la milicia cristiana son *casos del Libro de la Historia* (II, 135 y 230): por ello se suceden «inventarios de culpas» (I, 289), «archivo de las entrañas» (I, 61) o «memorial de las hazañas» (II, 224). La práctica memorística ligaba los objetos y lugares de la evocación a la actividad de la escritura, considerada un procedimiento de mayor eficacia fijadora.

El *Liber Naturae* aparece mitigado en dos variables de lógica divinización: una que justifica la belleza natural como «retrato y argumento de la suma alteza» (III, 229) y la segunda, sobre la clásica *variatio* de la escritura en la corteza vegetal:

Allá como en un lejos *ilustrada*  
está de rayos lúcidos divinos,  
de antiguos robles y robustos pinos:  
*y la corteza dellos entallada*  
*de enigmas y letreros peregrinos,*  
que todos, como a blanco verdadero,  
van a parar al cándido Cordero. (IV, 94)

El cielo también se transforma en texto legible, cuando los Reyes Magos interpretan los signos de la estrella «informadora»: «estaban vigilantes atalayas / que en viéndola con rayos soberanos / haciendo nuevos círculos y rayos» (I, 71). Las aguas *escriben* en su fluir el discurso de la Cristiana Alegría (I, 78).

La existencia sufre el proceso de metaforización textual en el *Liber Vitae*<sup>148</sup>, trasunto del Libro divino: la sagrada oración es «un elegante prólogo / *del libro de la vida*» (II, 64); la figuración emblemática de la Prudencia, representada «en una mano *el libro de su vida*» (II, 213). Es, además, el registro de los nombres exquisitos de las conquistas por la fe. En riguroso paralelismo Cairasco repite en tres ocasiones a final de octava la misma sentencia (III, 81 y 331; IV, 105). Reproducimos la primera:

[...]  
no se gloriasen, les decía  
el Redentor del mundo en estas cosas,  
sino en tener sus nombres inauditos  
allá *en el libro de la vida escritos*

La variante *libro cerrado* como ‘libro absoluto’ se presenta en el Canto dedicado a Santa Bárbara (IV, 90) en analogía con la escritura escultórica:

Ni del jaspe fingida, o verdadera  
se vio columna de color tan varia,  
*ni el canto de las hojas ha mostrado  
con tanta variedad libro cerrado.*

Variante, además, textualizada en la escritura de la sangre. La propia santa

*por ser libro cerrado*, en quien reposa  
el Dios que triunfa de los dioses viles,  
mostró su bella carne lastimada  
*de rojo, verde y cárdeno labrada.*

En clara antítesis aparece la variante privativa *escritura de la muerte*: la vida adquiere identidad epistolar en nueva reversión del

148. El Apocalipsis presenta una compleja visión libresca del Universo: Dios entrega al Cordero los destinos del mundo en un libro «escrito por el anverso y el reverso, sellado con siete sellos» (II, 5, 1). Cuando el sexto sello se abrió, «el cielo fue retirado como un libro que se enrolla» (II, 6, 14). Citamos por *Biblia de Jerusalén* (nueva edición aumentada y revisada), Bilbao, Desclée de Brouwer, 1986, págs. 1773-1774.

tópico cuando se produce la descripción del ajusticiamiento de Santa Prisca (I, 117):

Levanta al mismo punto el brazo fiero,  
el verdugo cruel, los pies aparta  
y derribando el fulminante acero,  
*la nema rompe de la dulce carta:*  
*do viendo Dios escrito el verdadero*  
*discurso ...*

O en la definición de la Tranquilidad: «Es una dulce carta / que escribe Dios al alma en gran secreto» (I, 186).

*Libro de la Naturaleza y Libro de las Escrituras*, ley natural y *lex scripta* en doble realidad textual del *Liber Mundi*, desde la revelación del verbo 'palabra escrita' a Moisés por Yavé en las tablas (I, 245; II, 138 y IV, 29) o a San Pablo (II, 363). El dictado de Dios se textualiza.

Salvo una variante individual inserta en el plano simbólico de la concepción emblemática de la Predicación, «cuya recámara es toda librería» (III, 245), en alusión al apoyo libresco de sus argumentos, el resto de las variables por consignar se integra en el subsistema propiamente dicho de la escritura, de las cuales hacemos una selección significativa que dé cuenta del comportamiento textual (valga el metalenguaje) del tópico reseñado.

La concepción libresca de la actividad claustral de la Asamblea queda justificada desde los preámbulos del propio *Templo Militante*. Se describe en una suerte de metalenguaje el proceso de textualización del *Libro-Memoria* de la Militancia católica:

*Escriba cada cual en una cédula*  
uno de los más altos y más ínclitos,  
de cuantos tienen hoy vital espíritu  
y llévese por votos esta Cátedra.  
Así paró la Caridad Angélica  
poniendo a su propuesta *punto y cláusula*. («Discurso I», 25)

De ahí que se determine, en cierta ocasión, el nombramiento detallado de interventores y responsables escriturales del proceso a la Causa Pía, en suave transición al lenguaje jurídico:

Letrado es la Conciencia,  
el Relator Silencio Soberano,  
Procurador Paciencia,  
Verdad el Escribano,  
y el Solicitador Celo Cristiano.  
La tinta es dulce llanto,  
y la mano que escribe peticiones  
señala el obrar santo... (III, 304)

También Dios como Juez Supremo dicta sus normas, «fueros, ordenanzas y estatutos / a las criaturas de tu mano dados» (I, 42). Por ello, la textualización por mano de Dios comporta doble *inscripción*: en el obrar y en el creer, *visible sobrescrito* (I, 162 y II, 116) o la *escritura en el alma* (I, 214; III, 42 y 297; IV, 32 y 37), en «los humanos pechos» (I, 42) o en la conciencia (III, 197). En ascensión gradativa, Cairasco reserva para el asunto de celebrada unión con Dios, San Francisco, la variable más completa de esta *escritura interior*:

Mirándose los dos de hito en hito,  
del verse fue tan grande la eficacia,  
que el santo en Cristo, por amor bendito  
y Cristo en él, se transformó por gracia:  
y porque *el sello deste amor, escrito*  
quedase con firmeza, y sin falacia,  
*de la divina mano le ha quedado*  
*al santo un testimonio autorizado.* (IV, 29)

En esta obra del amor divino, encontramos ciertos trazos del amor mundano en la *escritura del rostro de la amada* (II, 338) o la *lectura del texto de sus ojos* (III, 295).

La realidad semiótica de lo simbólico designa implicaciones del tópico para la descripción del alcázar en el Canto de la Santísima Trinidad (II, 210) o del signo de Acuario, «jeroglífica figura» (I, 63) en ese orbitar alegórico del Cairasco más declaradamente barroco.

Hemos llegado a la cima de la formulación textual: las metáforas aparecen depuradas, en simple ecuación atributiva (III, 306 y IV, 141) o en forma concatenada: *virtudes-carta, alma-papel, Dios-sobrescritura y sellado* (IV, 172) o en rigurosos juegos verbales y rimas sobre homónimos (I, 65-7). Cairasco roza la plenitud identificativa del Libro-Dios, Libro-Mundo del núcleo del tópico sin llegar a for-

mularlo del todo. A pesar de ello, las variables con que cerramos este dilatado capítulo muestran la avenencia de la vieja metáfora con la naturaleza hagiográfica del *Templo Militante*:

Sirvió entre tanto al mártir valeroso  
*de cándido papel su escapulario,*  
*de tinta el rosicler maravilloso*  
que sale del sagrado Relicario:  
*y de la diestra el index presuroso*  
*de pluma, y de pincel extraordinario,*  
*y fue lo que escribió muriendo ledo*  
*el principio del Símbolo del Credo.* (II, 72)

Dejamos al propio Cairasco, por boca de San Agustín, la revelación de la verdad textuada de la existencia, en el arrobo místico que parece motivar la génesis de su monumental obra:

¿Llamábasme mi Dios?, ya te respondo  
aunque haber respondido mejor fuera,  
buscábame tu amor, ya no me escondo,  
*porque se imprima en mí, cual sello en cera:*  
*escrito está con letras de redondo*  
*tu nombre en mis entrañas de manera*  
*que no puede faltar porque penetra*  
*el corazón y el alma cada letra.* (III, 270)

#### ANTONIO DE VIANA

Escribir la epopeya insular de la Conquista castellana debió ser empresa harto atractiva para el joven bachiller Antonio Hernández de Viana, un estudiante de medicina que sólo se licenciaria, una vez publicado su *Poema*, en 1605. A propuesta de su mecenas, el terrateniente don Juan de la Guerra Ayala (señor del mayorazgo del valle homónimo), el médico-poeta compone en 16 Cantos la gesta histórica de la castellanización política, social, económica y cultural de las Islas en un poema épico cuyo frontispicio ostenta el no menos pretencioso título de *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria, Conquista de Tenerife y apareamiento de la imagen de*

*Candelaria*<sup>149</sup>. No faltan en ella los pecados de una obra de juventud (desproporción entre la historia y su ficción épica, impericia versificadora, linealidad maniquea de conflicto y personajes, inmadurez estilística y superficialidad<sup>150</sup>) y, sin embargo, materializa la primera formulación del *epos* en la cultura literaria de Canarias con esta crónica lírica (admitase el oxímoron) que *realiza* la conciencia colectiva de la tradición histórica. En este sentido argumenta A. Cioranescu que

su poesía no es la que más exalta, pero conmueve la sensibilidad canaria y la conciencia de lo que se debería llamar la canariedad. Constituye, en todo caso, la mejor respuesta a una inquietud colectiva [...]. Esto era, precisamente, lo que la tradición literaria pedía a la epopeya. A esta exigencia y a este desafío, en la literatura española sólo respondió un joven lagunero, contemporáneo de Ercilla, de Lope, de Balbuena...<sup>151</sup>

Fuera por el capricho del atribulado mecenas que vio maltrecho el abolengo genealógico de su familia en la obra de fray Alonso de

149. De la *princeps* (Sevilla, por Bartolomé Gomes, 1604) se conocen tres ejemplares: el primero se encuentra en la Biblioteca Nacional de Lisboa; el segundo, que perteneció a un pariente del mecenas (Lope Antonio de la Guerra), fue legado con posterioridad a la Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife (La Laguna) por José Rodríguez Moure (a su vez editor de la obra, con la colaboración de Antonio Zerolo, en 1905): los dos volúmenes están algo deteriorados y faltan trece folios que han sido reemplazados por hojas manuscritas con letra del siglo XVIII, amén de otras omisiones y duplicaciones; el tercer ejemplar, restituido recientemente, fue en su día adquirido por Andrés de Lorenzo-Cáceres en una librería de viejo en Madrid y se halla en la Biblioteca Universitaria de La Laguna: está mejor conservado que el anterior y actualmente ha sido reproducido en edición facsimilar (San Cristóbal de La Laguna, prefacio de María Rosa Alonso, co-edición del Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Universidad de La Laguna, Cabildo Insular de Tenerife y Dirección General de Cultura del Gobierno de Canarias, 1996).

150. Defectos ya anotados entre sus aciertos por F. Pierce en su estudio clásico sobre el género: «Escrita en su mayor parte en verboso verso suelto, esta larga obra, que es de plan épico bastante superficial, pero que tiene un encanto y un vigor propios, ilustra bien la diversidad de temas y presentaciones de que es capaz la gama épica» (*La poesía épica del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1968, 2ª ed. revisada y aumentada, pág. 205).

151. A. Cioranescu (ed.), Antonio de Viana, *Conquista de Tenerife*, ed. cit., vol. 1, pág. 10. El profesor rumano había editado con anterioridad el *Poema*: Antonio de



Espinosa, *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)<sup>152</sup>, fuera por la intuición del estudiante de medicina metido a ambicioso poeta, el *Poema* viene a consumir una *necesidad* literaria, a saber, la de componer la gesta *lírica* de la Conquista castellana toda vez que la gesta *histórica* anidaba en el inventario caudaloso de las crónicas<sup>153</sup>. La intuición de Viana fue reconocer, bajo el páramo de la relación histórica, una veta considerable de poesía, llevada a los extremos de lirismo en su

---

Viana, *La Conquista de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1968, vol. I (texto) y 1971, y vol. II (edición, notas e índices).

152. El fraile dominico exponía sin pudor ciertas informaciones relativas a un antepasado (Lope Fernández de la Guerra) que hacían flaco favor a la dignidad de la prosapia, entendida según los valores de la moral de entonces: «... se [le] dio en repartimiento el valle que dicen de Guerra, que, por haberlo dejado vinculado al tiempo que murió, lo poseen hoy los descendientes de un entenado suyo, hijo de su mujer y de otro marido, porque un sobrino suyo [Hernando Esteban Guerra, bisabuelo del mecenaz del poeta], a quien él quería dejar el mayorazgo, se puso a jugar a las cañas estando el tío en lo último, y por esto lo desheredó a petición de su mujer» (A. Gioranescu [ed.], Fray Alonso de Espinosa, *Historia de Nuestra Señora de Candelaria*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1980, pág. 116). La ira de los Guerra interceptó la mayoría de los ejemplares de la obra del dominico hasta el extremo de comentar el cronista Juan Núñez de la Peña, en el siglo siguiente, que el opúsculo «se ha consumido con el tiempo, pues uno solo se halla en esta ciudad de La Laguna» (*Conquista y Antigüedades de las Islas de la Gran Canaria, y su descripción* [Madrid, 1676], edición facsimilar con prólogo de A. de Bethencourt Massieu, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 1994, pág. 506).

153. Amén de la obra de Espinosa, principal fuente y razón de ser del *Poema*, Viana pudo haber conocido los trabajos del ingeniero Leonardo Torriani (su *Descripción e historia del reino de las Islas Canarias antes Afortunadas, con el parecer de sus fortificaciones* está datada en torno a 1592: véase A. Gioranescu [ed.], L. Torriani, *Descripción de las islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1978, pág. xxxii) y de Fray Juan de Abreu Galindo (los manuscritos y ediciones impresas de su *Historia de la Conquista de las siete islas de Canaria* incluyen la fecha de 1632 pero fue escrita seguramente antes en varias fases de composición cuya forma definitiva, mejorada con correcciones y adiciones sucesivas, es de 1602: véase la «Introducción» a la edición de A. Gioranescu [Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1977], págs. ix y sigs.). Existen, al parecer, cuatro crónicas sobre la Conquista de las islas orientales: dos de ellas se han atribuido a dos contemporáneos de la Conquista (Pedro Gómez Escudero y Antonio Sedeño) y las otras dos se conocen como Matritense y Lacunense. En conjunto los historiadores las han identificado como copias del siglo xvii o xviii, bajo las cuales «se puede entrever la existencia de una o de varias fuentes antiguas y

acertadísima invención<sup>154</sup> del episodio amoroso interracial de la princesa aborigen y del conquistador castellano, que Menéndez y Pelayo bautizó como la «égloga guanche» de Dácil y del capitán Gonzalo del Castillo<sup>155</sup>. Con la escritura del *Poema* se cubre el vacío cultural que subsiste en una comunidad hasta el nacimiento de su patrimonio *literario*, también aquí formulado de la mano de la epopeya. El *epos* de la tradición literaria de las Islas se garantizaba con el ensayo de este joven escritor en cuya *relación lírica* de la Conquista se inauguraba, al mismo tiempo, un *sustrato* argumental que las posteriores escrituras fijarán como paradigma: el nacimiento de la pareja literaria Dácil/Castillo alimentará recreaciones hasta el siglo XX en lo que ha dado en llamarse una «microtradición» que ha asignado una identidad simbólica o emblemática al idilio entre la bárbara y el extranjero<sup>156</sup>. A pesar de que el *Poema* no responde más que a las convenciones y normas que imponía el género épico<sup>157</sup>, Viana brinda a la historia literaria una convención temática, luego transformada en tópico, que

---

dignas de crédito, pero difíciles de distinguir en medio de las alteraciones y de las adiciones sucesivas», según anota A. Cioranescu en la Introducción a la edición citada de *Historia* de fray Juan de Abreu Galindo, pág. xvii. Para su descripción exhaustiva y su influencia en el *Poema*, véase el trabajo de M. R. Alonso, «La conquista bethencouriana y la de la isla de Gran Canaria y sus relaciones con el Poema de Viana», *El Museo Canario*, 37-40 (1951), págs. 1-53 (reimpreso en *El Poema de Viana. Estudio histórico-artístico de un poema épico del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1952, págs. 75-134). También pueden consultarse *Le Canarien. Crónicas francesas de la Conquista de Canarias*, introducción y traducción de A. Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1980.

154. Como ha demostrado L. de la Rosa Olivera, «La Égloga de Dácil y Castillo», *Revista de Historia* (La Laguna), 90-91 (1950), págs. 115-141.

155. «Los Guanches de Tenerife y Conquista de Canarias», *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949, t. v, pág. 293.

156. Para la fortuna de este tema en la literatura de Canarias, véase N. Palenzuela Borges, «Dácil y la tradición», art. cit., y nuestras notas «Itinerario mítico-poético de los siglos XVI y XVII en el "Sitio de las Islas Afortunadas"», en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica-Mitos* [Zaragoza, 4-9 noviembre 1996], en prensa. Una amplia visión histórico-crítica se hallará en A. Sánchez Robayna, s.v. «Dácil, Mito de», *Gran Enciclopedia Canaria, Ediciones Canarias*, Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, t. V, 1997, págs. 1227-1228.

157. Según constata M. R. Alonso en el capítulo VI, «La poesía clásica épica y sus tópicos», de su gran estudio citado sobre la obra de Viana.

roza la naturaleza del mito<sup>158</sup>, al fin y al cabo facultad y verdadera misión del poeta épico<sup>159</sup>: en esta circunstancia radica la voluntad *fundacional* del *Poema*, a saber, en la creación de uno de esos «arquetipos que, adheridos a la historia, se nos hacen reconocibles en la experiencia literaria insular»<sup>160</sup>. Con la fábula (*mythos*<sup>161</sup>) de la «infantina de Nivaria», según el bautizo de Agustín Espinosa<sup>162</sup>, se instala en la memoria simbólica de las Islas un signo visible y constante de la escritura poética que satisface el *anhelo de tradición*, al conseguir arraigar en el acervo colectivo la invención histórica de la verdad poética que nos proporciona el «mito». Del contrasentido sincrético entre poesía y crónica el *Poema* adopta la condición de *clásico*: no es posible sustraer a Viana la responsabilidad de proveer un modelo, es decir, de inaugurar un itinerario susceptible de ser imitado.

La naturaleza híbrida de la unión bucólica entre la muchacha incontaminada por la civilización y el castellano invasor contagia a la estructura del *Poema*, que celebra la ficción de la historia con la auto-

158. M. R. Alonso prefiere la categoría de símbolo y no de mito para la identidad polisémica que proyecta la pareja: véanse sus «Estudios sobre Antonio de Viana», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 24 (1978), pág. 483. El mito implica multiplicidad simbólica, mientras que el símbolo constituye una o varias de las irradiaciones semánticas del argumento nuclear, identificada nítidamente sólo con la fijación literaria que produce el tiempo. Las extracciones manipuladas producen supervivencias deformadas que originan lo que Kerényi denominó «mito tecnificado». Furio Jesi (*Literatura y mito*, Barcelona, Barral Editores, 1972) lo distingue del mito genuino, espontáneo y «natural»: «Las imágenes del mito tecnificado son, además, imágenes deformadas en el sentido de la finalidad de los tecnificadores, por el hecho mismo de haber sido evocadas por ellos intencionalmente, y no presentadas espontáneamente por el flujo mítico» (pág. 38).

159. A. Cioranescu, «Una lectura del Poema de Viana», *Estudios Canarios*, xxiv-xxv (1983), pág. 47.

160. N. Palenzuela Borges, art. cit., pág. 13.

161. A. Marchese y J. Forradellas (*Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986) anotan que «el mito [según Scholes y Kellog, *The nature of narrative*] está en el origen de la épica tradicional como historia conservada y recreada por el narrador. De aquí procede el significado del mito como *fábula*, es decir, como estructura narrativa de una obra literaria mimética» (pág. 271).

162. Es el título de una de sus célebres recreaciones surreales del mito/símbolo: véanse «El contramito de Dácil», *La Prensa*, 1 de septiembre de 1931, y «La infantina de Nivaria», *La Prensa*, 1 de mayo de 1932 (recogidos en A. Espinosa, *Textos [1927-1936]*, ed. de A. Armas Ayala y M. Pérez Corrales, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1980, págs. 104-105 y 166-173, respectivamente).

ridad de la poesía: si bien la Conquista le servía con incuestionable rigidez el discurso inexorable de su *verdad* empírica (gestas guerreras, datos, estadísticas), el encuentro de salvajes y conquistadores le brindó la fuerza lírica de un holocausto interracial donde se hospedó la *visión* imaginaria de la materia amorosa: ambos ejercicios conju- gan en el relato del bachiller las funciones de historiador y de poeta sin que ninguna se imponga; Viana, sobre el escenario narrativo de los episodios de la Conquista, falsea o finge, llevado de la inercia literaria, para conducir su epopeya guanche por los derroteros de la impropiedad, tanto empírica como poética: flaco rigor de cronista podía exhibir si su fuente principal, la obra del Padre Espinosa, debía ser soslayada por las informaciones genealógicas allí contenidas relativas a su mecenas, de modo que esta premisa introduce la primera mentira estructural en el edificio del *Poema*; por otra parte (aún en la perspectiva de la historia), los episodios del enfrentamiento entre guanches y castellanos están subordinados a la ética conquistadora y al triunfo de la fe religiosa que los últimos imponen<sup>163</sup>; al dictado de la poesía, Viana incurre en faltas al decoro literario al aplicar trata- miento cortés a los amantes o un habla de tipo caballeresco a los rústicos aborígenes, al modo de la neutralización lingüística en el tea- tro del Siglo de Oro, o al insertar improcedentemente motivos de la narrativa idealista (intercambio de retratos, peripecias de separación y reencuentro de los amantes, lamentaciones idílicas) o de la comedia de capa y espada (el disfraz masculino de la mujer); las faltas de concordancia creativa nos presentan, además, a los caudillos guanches investidos de una majestad real impropia del hombre primitivo, o a los enamorados aborígenes bajo el hechizo neoplátonico de los retra- tos y convertidos en «ciudadanos de la urbe cortesana»<sup>164</sup> por efecto de la más pura «contaminación» petrarquista. La fidelidad a la en- voltura histórica de ciertos personajes los desacredita como seres lite- rarios (los conquistadores castellanos o los menceyes Bencomo y Tinguaro se *realizan* en el relato en virtud de su mera *historicidad*, sin trascender por ello el umbral de la crónica); en cambio, la *desvia-*

163. A. Cioranescu advierte además la falta de escrúpulo histórico en la lista de los conquistadores o en ciertas irregularidades en la cronología de los sucesos: «El Poema de Antonio de Viana», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 16 (1970), págs. 67-141.

164. Véase el trabajo de N. Palenzuela Borges, «El arte del retrato en el *Poema* de Viana», art. cit., págs. 79-91.

ción poética integra otros caracteres *históricos* en el inventario de la fantasía (el agorero Guañameñe, las uniones amorosas de los salvajes Ruymán-Guacimara, Rosalba-Guetón y Guajara-Tinguaro, el viejo Antón o la propia Dácil se *desplazan* del prosaísmo extraliterario para habitar en la *autenticidad* de la ficción). Existen dos excepciones: el capitán Castillo —individuo de la nómina histórica— *sobrevive* para la poesía por su «contaminación» amorosa del mundo aborigen<sup>165</sup>, y

165. Este personaje sufre un proceso de adulteración caracteriológica en la comedia de Lope de Vega *Los guanches de Tenerife y Conquista de Canaria* (publicada en la x Parte [Madrid, 1618], pero datada por Morley y Bruerton [*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pág. 60] entre 1604-1606; aparece, además, en las listas preliminares de *El peregrino en su patria* [Sevilla, 1604] como *Conquista de Tenerife*) al desnaturalizar la relación de la muchacha con el conquistador y convertirla en unos amores convencionales sujetos al código de la comedia de capa y espada: Dácil pierde su espontánea frescura y adquiere la gravedad de una dama mancillada que hace valer la promesa de matrimonio; Gonzalo se despoja de su arrogancia y seducción para ofrecernos el lamentable espectáculo de un desagradecido fanfarrón que intenta evitar los dictados del código caballeresco del honor; con todo, Lope supo aprovechar para la escena la meritoria aventura amorosa y desgajarla de la aridez del relato épico que, junto con la narración escénica de la aparición mariana de la Virgen de Candelaria, es lo más acertado de la comedia (y del *Poema*); seguramente compuesta al calor de la lectura de la obra de Viana, el Fénix debió hojearla en Sevilla en torno a 1604, en los días en que la *Conquista* vio la luz de las prensas. Según A. Gioranescu en su edición citada del *Poema* (Santa Cruz de Tenerife, Interinsular, 1986, vol. I), nuestro poeta en la ciudad hispalense visitaba y «frecuentaba por aquel entonces a Juan de Arguijo, poeta muy ligado a la sociedad literaria de su tiempo, a Lope de Vega, con quien coincidió en Sevilla y probablemente estaba al corriente de las ideas que se debatían en los ambientes preocupados por la cultura» (págs. 29-30); Lope ofició de mentor de Viana al ofrecer un soneto laudatorio en los preliminares del *Poema*, y el canario le correspondió con un inventario elogioso de sus obras en el prólogo «Al discreto y piadoso lector». Para la relación entre el *Poema* y la comedia, veáanse los trabajos de A. de 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), págs. 17-32; *eiusdem*, «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), págs. 38-40; S. de la Nuez, «Las Canarias en la obra de Lope de Vega», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 10 (1964), págs. 11-159, *eiusdem*, «El tema de Canarias y América en las obras dramáticas de Lope de Vega», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 44 (1998), págs. 19-96, y 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 octubre 1996], en *América y el teatro español del Siglo de Oro*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, págs. 409-421. La última lectura del

los antepasados del propio mecenas, don Juan de la Guerra Ayala, forzados literariamente a existir en una narración —la de la crónica— que desvela su imposibilidad para la historia (al falsear la nómina del Canto XVI) y para la poesía (por quedar reducidos al limbo de un inventario que los excluye de toda proyección literaria en el relato épico), constituyen, en abierta paradoja, los *reales* inductores de la escritura del *Poema*.

El mismo Lope de Vega descubrió, entre la hojarasca épica de la obra, la oportunísima inserción del episodio amoroso y la feliz caracterización psicológica de la princesa guanche. El encuentro de los amantes en la fuente del Valle de Aguere es el trasunto de la combustión *cultural* entre la civilización y la barbarie, entre la visión adánica del conquistador que se cree pionero ante lo desconocido y la imagen de ingenuidad sensual e incontaminación de la «bárbara hermosa». Sin embargo, el inventario de valores simbólicos asociados a la pareja no se agota aquí: la unión es festejo ontológico de razas, augurio del mestizaje insular, antagonismo de corte y aldea, alegoría del instinto y la razón, teatro de la seducción y del allanamiento, o combate, en fin, entre el principio de libertad y el principio de autoridad. Las metamorfosis de Dácil han enarbolado banderas de fidelidad patriótica («Escuela regionalista de fin de siglo»<sup>166</sup>) o de semántica van-

---

mundo guanche en el teatro del Siglo de Oro aparece en una comedia anónima del siglo XVII, atribuida a Lope por su cercanía 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* (editada, anotada y prologada por M. R. Alonso, Madrid, CSIC [Anejo III de la *Revista de Bibliografía Nacional*], 1943). 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 los episodios históricos de la Conquista y al encuentro bucólico entre Dácil (aquí Rosamira) y Castillo: véase nuestro trabajo «Visiones del indígena canario en el teatro español del Siglo de Oro», *Revista de Literatura*, LXI, 121 (enero-junio 1999), págs. 225-237. 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.

166. Manuel Verdugo celebra con un soneto a Dácil el «Día de la Raza» en 1928 (*apud* N. Palenzuela Borges, «Dácil y la tradición», art. cit., pág. 14). Para la caracterización «romántica» del mito en la obra de poetas y prosistas del XIX canario, véase

guardista<sup>167</sup>, que se alejan de la pintura de Viana: en el *Poema*, Dácil no sólo realiza las palabras del agorero sino el destino *insular* mismo de la seducción y la catástrofe, de la pasión y de la rendición, del presentimiento y de la certeza. La victoria de la fe amorosa corre pareja con el dominio bélico y religioso de los conquistadores, simultaneidad de planos literarios que el poeta desarrolla bajo disfraz alegórico en la guerra de los dioses<sup>168</sup>: de un bando, la isla metaforizada en Nivaria, Fortuna y la furia Alecto; del otro, San Miguel Arcángel y la Virgen de Candelaria, que decanta la evolución de la Conquista y la conversión de los aborígenes a la fe extranjera. Un solo golpe de «máquina» teatral y teológica impone la devoción mariana y el des-

---

M. R. Alonso, *El Poema de Viana. Estudio...*, cit., págs. 417-440. Con anterioridad, Patricio Perera y Álvarez (en el poema «Mi patria», *Revista de Canarias*, 45 [8 de octubre 1880], pág. 308, la evocación arcádica protege la resurrección nostálgica de «la doncella isleña y el galán gentil») y Guillermo Perera y Álvarez (con *La princesa Dácil*, La Laguna, Imprenta Herradores, 1900, y *La fuente de la selva*, La Laguna, Imprenta Curbelo, 1919, perpetúa los tópicos de «pareja fundacional» y de la magia del encuentro en la fuente, ahora bajo el disfraz de otra unión, la de Cirma y Acaymo) habían dibujado pinturas de claro «nacionalismo» y lírica añoranza.

167. La vida diacrónica de la princesa guanche se prolonga de la mano de los hombres de nuestra vanguardia hasta fondear en la poesía contemporánea: Agustín Espinosa «reinventa» su genealogía universal (Nausicaa-Miss Minna-Elvira) en un triángulo donde se asienta la geografía del ensueño (Homero-Scott-Unamuno), o bien se desrealiza en la figura de una joven burguesita desesperada de la espera heroica y anclada en las olas futuristas y surreales de su defunción mítica. Juan Manuel Trujillo la convierte en «una maravillosa profesional de la melancolía» («Un poeta en Santa Cruz», *La Tarde*, 5 y 8 de enero de 1935, en Juan Manuel Trujillo, *Prosa reunida*, ed. S. de la Nuez, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1986, págs. 134-6), y Rafael Arozarena la transforma en la antiheroica bordadora que recose lienzos de servilismo y explotación («Flautas de Pan bajo la copa del almácigo», *Silbato de tinta amarilla*, Madrid, Taller de Edic. JB, 1977, pág. 7).

168. F. Ruiz Ramón, «El héroe americano en Lope y Tirso: de la guerra de los hombres a la guerra de los dioses», en AA.VV., *El mundo del teatro español en su siglo de oro*, Ottawa Hispanic Studies, 3, 1986, págs. 229-248, establece en la concepción dramática de la conquista americana una conciencia dividida: «Una conciencia donde resonaba el orgullo de la empresa acometida y, al mismo tiempo, una insobornable conciencia de culpa. Podríamos decir que, en realidad, estos dramas responden plenamente a la doble función del teatro: de una parte, la función celebrativa que le permite a una sociedad afirmar sus propias creencias y estimaciones, autoconfirmando su visión del mundo y su ideología, difusa o no; pero también, por otra parte, la función catárquico-conjuradora, la de conjurar los malos espíritus, las sombras y fantasmas agobiantes de eso que llamamos el inconsciente colectivo» (pág. 246).

enlace del conflicto en la sucesión interracial. Porque, en efecto, era la inserción de la maravillosa aparición de la «Señora de la Candela» en la *res histórica* de la Conquista el otro episodio que atrapó el interés del Fénix al componer su comedia: el relato del viejo Antón en el Canto VI desliza la otra gran prolepsis de la narración cuando luego, en el Canto XVI, los conquistadores visitan el lugar y la cueva donde se halla la imagen sagrada, última responsable de la pacificación de la isla al rendírsele *ex aequo* vencedores y vencidos.

La identidad mixta de la obra, historia y poesía, y de su autor, historiador y poeta, es un caso señero en la literatura de Canarias desde la perspectiva genérica y argumental: este ensayo de juventud, clásico de nuestras letras, yace en el páramo de la épica renacentista y en la producción de su autor, que no volvió a prodigarse<sup>169</sup> sino en la práctica de la medicina. A pesar del carácter «fundacional» asignado al *Poema*, Viana aprovechó, en la invención del «mito dácilo», un episodio amoroso que Cairasco de Figueroa, maestro del poeta<sup>170</sup>, había incluido en su traducción de la *Jerusalén libertada* de Torcuato Tasso sobre unos presuntos devaneos entre Tenesoya y Maciot II de Betancor<sup>171</sup>. La leyenda de Dácil<sup>172</sup>, imagen del hombre natural en su

169. Frutos de su producción científica son dos obritas: *Espejo de Chirugía* (Lisboa, 1631), alegato acorde a la retórica de la ciencia de su tiempo y el opúsculo *Discurso en la herida que padecio Ivan Baptista Silman* (presumiblemente editada en Sevilla y en 1637), folleto médico que no cita A. Millares Carlo, «Antonio de Viana», *Bibliografía de escritores canarios...*, cit., t. VI, págs. 429-435, y sí A. Cioranescu, ed. cit., 1971, págs. 37 y sigs.

170. Las relaciones del canónigo grancanario y del médico-poeta han sido comentadas por Sánchez Robayna en relación a la asistencia de Viana a la «Academia del Jardín» que Cairasco poseía en Las Palmas y al cultivo del verso esdrújulo, impronta estilística del último: *vid. Poetas canarios...*, cit., págs. 20 y 31-32, y «Cairasco de Figueroa y el mito de la Selva de Doramas», *Estudios sobre Cairasco...*, cit., págs. 100, 63n. y 117-8.

171. Las dos octavas que refieren el encuentro pertenecen al Canto xv de su *Goffredo famoso*, y reproducen una escena en similares circunstancias que las de Dácil y Castillo: *vid. Torcuato Tasso, Jerusalén libertada* (traducción de B. Cairasco de Figueroa), ed. A. Cioranescu, cit., págs. 331 y 486.

172. Desmentida tempranamente por algún cronista, como Núñez de la Peña, *Conquista y Antigüedades de las Islas...*, cit., lib. I, cap. XIV, pág. 115; sin embargo, historiadores rigurosos, como Viera y Clavijo, la alimentan: *vid. Noticias de la Historia General de las Islas Canarias* (Madrid, 1776), introducción y notas de A. Cioranescu, cit., vol. I, pág. 622. El polígrafo tinerfeño recoge a Viana en su «Biblioteca de los autores canarios», *ibidem*, págs. 916-918.



geografía amena, ha perfilado uno de los estereotipos de la identidad insular (la entrega alienadora) y europea (la «búsqueda de la otredad»<sup>173</sup>) formulado tras el de la «Selva de Doramas» por Cairasco de Figueroa<sup>174</sup>; ambos se sirvieron «de la imaginación mítica (desde antiguo relacionada con la propia imaginación poética) para inaugurar en las Islas una concepción del mito como imagen *autoplástica* de la insularidad canaria»<sup>175</sup>, y una responsabilidad histórica que ha garantizado la vigencia del *Poema* en las antologías<sup>176</sup> y la confirmación del «vianismo» crítico, principalmente (aunque no sólo) en las Islas<sup>177</sup>.

173. Vid. A. Sánchez Robayna, *Estudios sobre Cairasco*, cit., pág. 131.

174. Cfr. *supra*, nota 170.

175. Vid. A. Sánchez Robayna, *Estudios sobre Cairasco*, cit., pág. 131.

176. A. Sánchez Robayna, «Antonio de Viana», *Museo Atlántico...*, cit., págs. 54-60, y J. Blanco Montesdeoca, «Antonio de Viana», *Antología de poesía canaria...*, cit., págs. 187-227.

177. Se ocupan de Viana A. Millares Torres [1872] (*Biografías de canarios célebres*, cit., t. x, págs. 163-176, con notas de M. R. Alonso, págs. 177-183); S. Berthelot [1880] («Antonio de Viana, poeta historiador», *Revista de Canarias*, II [1880], págs. 81-3, 102-4, 121-3 y 129-131); M. Menéndez y Pelayo [1900], cit.; A. Millares Carlo [1932], cit.; L. Pfandl (*Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, trad. J. Rubió Balaguer, Barcelona, Gili, 1933, págs. 560-1); A. Valbuena Prat («Viana y Cairasco», *Historia de la poesía canaria*, cit., págs. 13-20); A. de Lorenzo-Cáceres (*La poesía canaria en el Siglo de Oro*, cit., especialmente págs. 17-21); J. Artilles e I. Quintana («Antonio de Viana», *Historia de la literatura canaria*, cit., págs. 33-9); ocupan un espacio de privilegio los trabajos y ediciones de A. Cioranescu, cit., y de M. R. Alonso (a los referidos hemos de añadir un caudal considerable de notas periódicas, recogidas en dos series: una, bajo el epígrafe común «En el cuarto centenario de Viana», con artículos publicados en *El Día*, 9, 12 y 23 de mayo, 2 y 9 de junio, 15, 22 y 26 de julio, 2, 5, 11, 13, 26 y 30 de agosto y 2 de septiembre de 1978; otra, con diez artículos editados en *El Día*, 19 y 26 de agosto, 2, 9, 16 y 23 de septiembre, y 7, 14, 21 y 28 de octubre de 1990), verdadera artífice del «vianismo» en nuestras letras. A ellos se añaden las colaboraciones sueltas de D. Darías Padrón («El bachiller Antonio de Viana», *La Tarde*, 28 de febrero de 1948); S. Padrón Acosta («Los poetas de Antonio de Viana», *La Tarde*, 3 de julio de 1948); V. Rodríguez («La lucha canaria vista por una mujer», *El Día*, 21 de septiembre, y «Equivocaciones y erratas», *El Día*, 4 de octubre de 1957), y E. Romeu Palazuelos («Antonio de Viana compra una espada», *La Tarde*, 5 de marzo de 1968). Han de sumarse, en última instancia, el panorama crítico de A. Sánchez Robayna, *Poetas canarios...*, cit., págs. 18-20 y 38, y A. Millares Carlo, *Biobibliografía de escritores canarios...*, cit.

El destino *insular* y *literario* de Dácil es la rendición y la disolución del mito en la ortodoxia mariana de la conversión de los indígenas. La celebración del mestizaje producto de la unión interracial entrega al *Poema* a una consumación narrativa y ética, que disfraza no sólo el verdadero efecto de la Conquista sobre el universo autóctono, sino las simpatías que Viana reparte para vencedores y vencidos al velar las controversias *culturales* que todo conflicto entre civilizaciones suscita. El *Poema* (acaso sea su invención más efectiva) despliega una armonía *ideal* para salvajes y para ciudadanos de la urbe, para guanches y para castellanos, para la Arcadia inocente y para la prepotente metrópoli, al depurar el trasiego de la historia con las veleidades de la poesía y al restringir los vuelos del lirismo con la sanción de la crónica, sin que realidad bélica y universo bucólico logren imponerse definitivamente. Tampoco el mecenazgo sentencia la escritura de Viana: la connivencia de escritor y terrateniente en pro de la «invención» histórica es una fianza que avala, paradójicamente, la libertad del poeta épico.

Por la naturaleza del *Poema*, asoman a las páginas de Viana la herencia de la épica renacentista, la cultura de la Antigüedad clásica, la mitología, las fórmulas del poema de circunstancias y de las crónicas versificadas, así como el linaje de lugares comunes connaturales a la *clasicidad* de las escrituras pioneras o «fundadoras». Veamos, en la obra de Viana, el alcance y la naturaleza de las variantes del viejo símbolo.

### *Plumas y letras*

La sinecdóquica suplantación del autor por su pluma es antiguo ejercicio de las letras. La relación de contigüidad transfiere toda la pertinencia significativa al término *in absentia* o «sustituido», en este caso, al emisor poético. La lexicalización de estas fórmulas retóricas las ha convertido en variantes puramente artificiales y no contextuales: es arbitrio poético la recurrencia al motivo de la *pluma* como procedimiento de transición entre Cantos épicos, a fin de aliviar el cansancio del lector en una obra de las dimensiones del *Poema*; así aparece tras el dilatado recuento de las huestes castellanas del Canto IX mediante

cláusula apostrofica: «Pluma atrevida, ¿ya te desvaneces?» (xi, 296)<sup>178</sup>. Viana parece querer alejar de sí toda responsabilidad histórica al arrojar las competencias de la escritura a la pluma (xi, 296)<sup>179</sup>. Por último, también aparece la convencional homologación de los ejercicios artísticos en el útil de la escritura cuando el poeta épico asigna a los icodenses del Alto su propensión a las artes: «tendrán suaves voces celestiales / y a letras levantado el pensamiento» (xv, 370).

### *Escrituras del arte*

El parentesco pincel-pluma o buril-pluma, resucitado en el Barroco por efecto de la polémica en torno a la liberalidad de las artes, se aviene al concurso alegórico del episodio en que Alonso de Lugo, tras su triunfo, es conducido al «soberano alcázar» de la Eternidad, edificio y máquina sublime en cuyas páginas de piedra *el cálamo* imperecedero *del diamante* ha rubricado el frontispicio<sup>180</sup>, que da paso al museo donde se ha cincelado el *libro de la Historia* siguiendo el ideal de tridimensionalidad renacentista:

Entra de paso en una hermosa cuadro  
llena de estatuas de varones ínclitos

178. Todas las citas del *Poema* se realizan por la edición de A. Cioranescu (Santa Cruz de Tenerife, Interinsular, 2 vols., 1986). Reseñamos el Canto y la página, respectivamente. Pluma y escritura van identificadas como diálogo continuo entre el poeta y la poesía, entre la vida y la escritura de la vida. Lope de Vega, por ejemplo, habla por su pluma o ésta escribe por él: para los usos prácticos de la pluma, que es «el objeto más glosado del ámbito de la escritura en la poesía lopesca», véase A. Egido, «Escritura y poesía: Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, XIV (1995), págs. 121-149 (124-5, 127, 131-2, 136, 145 y 147-8); para sus empleos en Quevedo, véase *eiusdem*, «La escritura viva en la poesía de Quevedo», en A. Schönberger y K. Zimmermann (eds.), *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister*, zum. 60, Geburtstag, Frankfurt und Main, Domus Editoria Europaea, 1994, págs. 803-814 (804 y 809).

179. «... Mira lo que has dicho, / que muchos de los propios descendientes / de los que has referido en esta historia, / resucitando su olvidada fama, / han de ser contra ti y han de culparte».

180. «En lo más alto remataba el ángulo / un rótulo de letras de diamantes / engastadas en oro refulgente, / que en la latina lengua así decía: / *Aeterna domus scientia et veritatis*» (xv, 367).

y *esculpidas al vivo* sus hazañas  
con admirable trazo, modo y orden. (xv, 368)

Amor cincela la pasión en el alma de los amantes siguiendo el dictado neoplatónico del sentimiento *impreso, grabado* o *escrito* en el pecho-*prensa* del amador<sup>181</sup>; Ruymán se lamenta ante el retrato de Guacimara:

Mis ansias y pasiones inmortales  
todas se doblan más y más contigo,  
considerando a ti mi bien perdido,  
que *amor en mis entrañas ha esculpido*. (XIII, 328)

La tosquedad y el poco ingenio de los retratos quedan trascendidos por el ejercicio sublime del divino *Sculptor*, cuya incendiaria pluma garabateó *páginas escritas con sangre* en el *Libro del Amor*:

... más, supliendo  
la falta los trasuntos perfectísimos  
que al vivo *el niño dios, supremo artífice*,

181. Para la metáfora del amor como escritura en el ámbito petrarquista, véanse nuestras notas «Amor escribe...: el soneto V de Garcilaso de la Vega», en *Actas del I Congreso Internacional sobre Renacimiento y Humanismo* [León, 4-8 junio 1996], León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1998, págs. 213-221. El motivo del retrato o de la *pictura* de la dama cobra importancia en el *Poema*: sirve de conocimiento y enlace a la pareja y «resume casi sintéticamente los límites del deseo petrarquista; la *donna* está presente y, paradójicamente, *in absentia*» (N. Palenzuela Borges, «El arte del retrato...», art. cit.). El retrato de Guacimara descubre, a la vista de todos, los primores del arte renacentista con la matización de color, el tratamiento de la luz y el efecto de relieve (III, 103). La *impresión* amorosa se logra por efecto de la escritura, de forma que el rostro del amante se transforma en un *libro* en el que pueden leerse las condiciones internas de su espíritu: E. R. Curtius, *op. cit.*, vol. I, págs. 443-4, 32n., lo registra desde Alain de Lille. En la descripción de Rosalba sus «sutiles cejas» se *semiologizan* en «medios círculos» que a su vez son «arcos de amor»: la metáfora dentro de otra metáfora completa con precisión estilística la identificación poética del rasgo femenino. Además, la *pictura* divina rebasa las carencias del ejercicio humano (IX, 253), y es representación de los emblemas del Rey divino (XVI, 371). La Naturaleza misma se despliega como *cuadro* en las mieles descriptivas del ojo narrador que transforma la visión de su palabra en trazos de un lienzo verbalizado (XVI, 387).

labró con el buril de ardiente fuego  
y sangre en ellos... (IX, 253)

En el relato de la materia bélica Viana emplea los usos de la metáfora para describir con minucia fanopeica la *escritura* que los combatientes signan con sus movimientos en el *papel del aire*: «no eligen medio en proporción ni aguardan / formar los *rectos*, ni los *curvos ángulos*, / ni los *enteros*, ni los *medios círculos*...» (VIII, 221); «juega con la maza y con mil *círculos* / y la destreza del ligero cuerpo / *atajos* forma...» (VIII, 213).

### *En las prensas de la Fama*

Los repertorios iconológicos retratan a la Fama tocando una trompeta, que proclama indiscriminadamente la verdad y la mentira<sup>182</sup>. Documentada desde Grecia<sup>183</sup>, ninguna variante del tópico aparece en la Antigüedad ligada a la realidad de la gloria mundana. No obstante, la inmortalidad que la fama procura se fija a través de la escritura sobre la materia perdurable (mármol, bronce, plomo, oro, diamante), imágenes que se constituyen en auténticos lugares comunes de la perennidad póstuma. En Viana el valor de la fama se asocia a su actividad de *publicar*<sup>184</sup>: vocera<sup>185</sup> de los dioses, la Fama es expresión estereotipada de la función anunciativa del lenguaje literario y de la enunciación de la escritura misma (IX, 242, y XV, 379).

182. Vid. F. Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 166. Importa algunos préstamos iconográficos de Mercurio (las alas), con los cuales se registra en C. Ripa, *Iconología*, ed. cit., t. I, págs. 395 y sigs. Alciato le dedica al menos con exclusividad dos emblemas, el CXXXI y el CXXXII: en éste último, Tritón, trompetero de Neptuno, sustituye a la figura femenina de la deidad mitológica (vid. A. Alciato, *Emblemas* [Augsburgo, 1531], ed. cit., págs. 172-3).

183. M. R. Lida de Malkiel, *La Idea de la Fama...*, cit.

184. Ligada a esta variante está la *estampación*, como otra de las operaciones tipográficas del universo de la escritura: en expresiones lexicalizadas como «poner el sello» (>SIGILUM, 'signo, marca, impronta') la concepción *textualizadora* de la imagen la emparenta con el tópico (XV, 372).

185. El dominio oral de la Fama (de ahí sus innumerables ojos y oídos) la consagra como la *vox publica*: C. Falcón Martínez, E. Fernández-Galiano y R. López Melero, *Diccionario de la mitología...*, cit., t. I, págs. 248-9.

## Los libros del Libro

Desde Grecia «la vida misma se compara con un libro que se va desenrollando hasta el momento en que se pone bajo el texto el enroscado rasgo final»<sup>186</sup>. Este *libro de la vida* aparece asociado a los *anales de la memoria* en clara fusión de escrituras: la existencia se va encuadrando en un texto escrito en virtud de la memoria-recuerdo, no sólo como arte mnemotécnica, sino como compendio o *summa* (X, 275). El espíritu épico del *Poema* y la sed de renombre de su mecenas avalan con suficiencia la necesidad *textualizadora* de la gesta bélica insular: así lo reclama el poeta en el territorio metafórico de la *letra* que eterniza a la letra:

En tiempo que aquel gran monarca austrino  
tenga de las Españas el gobierno,  
en historia *el discurso peregrino*  
*desta conquista se ha de hacer eterno.*      (xv, 371)

### SILVESTRE DE BALBOA

El *Espejo de paciencia*, única y breve pieza poética de Silvestre de Balboa, alcanzó irregular fortuna literaria, dadas las condiciones en que fue descubierta y a su mediocre calidad lírica<sup>187</sup>. Una y otra cosa representan condicionamientos cuando se impone el análisis de la obra. La primera de tales predeterminaciones es su radicación cultural: el hecho de haber inaugurado la literatura cubana con su «Motete» final (que se supone representado ya en 1604, cuando suceden

186. E. R. Curtius, *op. cit.*, vol. I, pág. 430.

187. J. A. Echevarría, en la tercera entrega de la revista *El Plantel* (noviembre 1838), da a conocer el texto del poema, incluido por el obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz en su *Historia de la isla y catedral de Cuba*, según vimos. Como indica C. Vitier («*Espejo de paciencia*», *Crítica cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, pág. 252), Echevarría no reproduce los seis sonetos laudatorios que preceden al texto de Balboa. La primera edición íntegra del poema es la que realiza C. M. Trelles en la segunda edición de su *Bibliografía cubana de los siglos xvii y xviii* en 1927, dato que recoge Á. Aparicio Laurencio, «*El Espejo de paciencia*, primer poema épico-histórico de las letras cubanas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 228 (diciembre 1968), pág. 708.

los hechos) la aleja considerablemente del patrimonio *natural* de la cultura literaria en las Islas; no obstante, se trata de meras apariencias: existen razones sólidas para aceptar la inclusión del *Espejo* en la producción áurea de Canarias y en un trabajo de un ámbito como el nuestro. En primer lugar, Balboa no deja de ser canario cuando compone su obra, aun cuando su génesis parece responder más a un accidente geográfico que a una motivación literaria profunda. Recordemos que el *Espejo* es un poema de circunstancias y, formalmente, son éstas, con su naturaleza extratextual, las que explican su composición. A pesar de ello, Balboa es muy consciente de su ejercicio creativo: el reconocimiento de la *mimesis* de modelos clásicos (Horacio, la mitología), la *excusatio propter infirmitatem* o tópico de la modestia disimulada, la declaración de principios (otra vez Horacio y su *dulce et utile*: Balboa solicita el beneplácito del lector en «lo que fuere de su gusto», y lo mueven a la escritura la paciencia del prelado, «su ejemplar vida, buenas prendas y clarísima sangre»), la *captatio benevolentiae*, la concepción del tiempo evaluador de la obra o la persecución de fines más nobles y de mayor altura moral para justificarse son convenciones con una clara voluntad de literariedad. Todas estas revelaciones en los preliminares del *Espejo* se completan con la aptitud poética consabida por el mismo Balboa y que éste pone en boca del propio obispo (en la «Carta Dedicatoria»). En segundo lugar, Balboa es un emigrante y esta condición socio-económica bien podría representar una de las constantes de esa «unidad de sentido» de que habla Sánchez Robayna. Ni éste ni Viera y Clavijo<sup>188</sup> censan a Balboa en el catálogo de *autores canarios*. En tercer lugar, la formación cultural y literaria del autor se fija en su isla natal. En Gran Canaria vive hasta los veinticinco años: su primer viaje a Cuba lo realiza en 1588, de manera que en 1590 ya está de regreso para volver a partir<sup>189</sup>. Importa su constante ir y venir por dos motivos: el primero, su condición de mercader y emigrante en busca de negocios en América, desempeñándose como agente comercial en la gestión de

188. J. Viera y Clavijo, «Biblioteca de autores canarios...», cit.». A pesar de la omisión de Balboa en *Museo Atlántico*, Sánchez Robayna lo «recupera» en sus *Poetas canarios...*, págs. 21-22. En un caso u otro se aducen razones para su ausencia (pág. 10) o para su presencia (pág. 11), respectivamente.

189. M. Lobo Cabrera, «Silvestre de Balboa, poeta y mercader de Indias», *El Museo Canario*, XLVII (1989), págs. 213-214.

contratos familiares y, segundo, su estancia irregular en las Islas a partir de tales fechas, que coinciden justamente con el desarrollo pleno de la academia literaria en torno a Cairasco de Figueroa, y a algunas de cuyas reuniones se le supone asistente. No podemos demostrarlo documentalmente pero Las Palmas no constituía por aquel entonces sino una ciudad de pequeñas dimensiones, donde fuera lógico el que Balboa supiera de la existencia de la tertulia, e incluso cuando en ella se daban cita no sólo literatos: como sabemos, Cairasco se hizo rodear de amigos y contertulios de diferente condición. Tampoco es improbable que Balboa conociese el *Templo* de Cairasco. La oscuridad biográfica en estos años trascendentales (1590-1603) siguen obligando a la formulación de meras conjeturas. Sabemos que a principios de siglo debe encontrarse instalado en Puerto Príncipe, porque el «Mote-te» se representa en el año de 1604 y ello conlleva cierta aclimatación cultural y familiar con las circunstancias y el entorno nuevos.

El *Espejo* asume la herencia cultural grecolatina por vía de la mitología, de lo épico-renacentista en convenciones y tópicos del género (las arengas, las luchas, las proezas individuales en los combates, el recuento de los guerreros) a pesar del sincretismo resultante de la mezcla, al fin y al cabo propiedad barroca: en esta dirección González Echevarría ha realizado la lectura del *Espejo*. La extrañeza en la convivencia de elementos dispares y su representación artificial y artificiosa «son una manifestación efímera, superficial en el sentido lato, de una explosión carnavalesca, de un festival barroco»<sup>190</sup>. Entre su natural Moya y su Bayamo adoptivo, las octavas discurren desde la revelación insular, sin decantarse por un lado u otro del Atlántico. La pretendida «transrealidad» de la cornucopia americana es un proceso textual más de violencia, de incisión verbal: el exotismo tropical en el inventario de frutas o en la importación de divinidades grecolatinas para el litoral caribeño desempeñan la más pura función barroca: el extrañamiento estético. La irracionalidad no es siquiera consecuencia de la vocación adánica, porque América y su naturaleza ya estaban consolidadas para el ojo europeo. No existe, por tanto, asimilación ya que «las palabras de origen taíno tienen en el poema la

190. R. González Echevarría, «Reflexiones sobre *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, xxxv, 2 (1987), pág. 588.



misma función que los cultismos y neologismos en la poesía de Góngora»<sup>191</sup>.

Balboa es insularista y lo literario resulta de un proceso de superposición: en el *Espejo* no existen más fronteras que las del horizonte, el a-*isla*-miento. No se induce el espíritu propio de lo «cubano»: no hay revelación ni transposición en el mundo presentado. La esencia «cubanista» no aparece siquiera en la mitificación racial y social de que habla Belén Castro Morales<sup>192</sup>. Es innegable que la superposición se produce por la coexistencia cultural de ambas islas en el *Espejo*, pero también por los sistemas de los géneros tradicionales que evolucionan en el poema simultáneamente: el poema épico, el panegírico religioso y la crónica histórica versificada. A pesar de su carácter «pseudoépico», el texto de Balboa adopta algunas constantes de la tópica al uso con cierta «desfiguración», consecuencia de la trascendencia local de los acontecimientos y la familiaridad: el recuento de las aguerridas huestes se convierte aquí en un catálogo variopinto de personajes teatralizados; el gran ejército en un puñado de voluntarios sin experiencia ni formación militar; la aventura bélica en el resarcimiento de una ofensa local; el combate en una pelea singular; las arengas en peroratas sin vigor épico; la mención de divinidades en prédicas sin valor combativo (comparecen en el poema con el mero trámite de tributar un recibimiento solemne al prelado) y, sobre todo,

191. *Ibidem*.

192. «Cultura colonial e insularismo en *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa», en *viii Coloquio de Historia Canario-Americana [1988]*, Las Palmas, Edic. del Cabildo Insular, 1991, t. II, págs. 731-749. A la profesora Castro Morales debemos otros trabajos en torno a Balboa: «El mito insular en *Espejo de Paciencia*, de Silvestre de Balboa. La percepción poética del otro», en *Encuentros de escritores canarios [1992]*, La Gomera, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1994, págs. 225-235; «Relectura de *Espejo de Paciencia*, de Silvestre de Balboa. Mitos insulares y transgresión», en *Actas del xxx Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana [1992]*, Barcelona, PPU, 1994, págs. 355-363; «Piratas y corsarios en la poesía de la coordenada atlántica: Juan de Castellanos, Bartolomé Cairasco de Figueroa y Silvestre de Balboa», *Espejo de Paciencia* (Las Palmas), núm. 0 (1995), págs. 17-28, y «La Arcadia Caribe de *Espejo de Paciencia*: ninfas, sátiros y desculturación», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima-Hanover), xxv, 50 (1999), págs. 133-146. Sus lecturas acerca de los bodegones pictóricos en exhibición cornucópica o del debatido (y matizable) problema de la *transculturación* revitalizan las perspectivas críticas del *Espejo*: a ella corresponde, en gran medida, la actualidad de Balboa y de su poema en Canarias.

resalta la ausencia de líder: ni el obispo ni el negro Salvador asumen —por su deficiente factura— el valor sobrehumano o el carisma literario de un héroe. A pesar de que parecen argumentos en contra de la identidad épica, la presencia desnaturalizada de tales rasgos se realiza sobre los moldes «estatuidos y paradigmáticos del género»<sup>193</sup>.

El *Espejo* también incorpora elementos de la tradición del poema religioso: el título y el estímulo externo de la obra —«la paciencia con que sufrió este Santo Obispo su prisión»—, la ponderación de las virtudes del prelado, el maniqueísmo (el autor denomina a los franceses «heréticos sayones», «infieles», «gente sacrílega y malvada», «gente luterana») o la irradiación moral que justifica el combate y la muerte por el credo profesado: «Holgóse el Buen Pastor con la victoria / por ser en honra de la fe cristiana» (II, 87). Si bien se rectifica hacia una postura más ética, conforme al canon de beatitud: «pero también sintió pena notoria / del fin amargo de esta gente vana» (II, 87).

En lo que respecta al valor histórico de la obra, el texto tiene «todas las características de una crónica no poética, sino rimada, escrupulosa en la narración de pormenores, minuciosa en la transcripción de nombres propios (todos han de aparecer completos), fidelísima en la cronología»<sup>194</sup>: tanto los secuestros como la piratería están en los sucesos de la época. A pesar de la irrupción del mundo sobrenatural, Balboa deslinda lo propiamente histórico de lo elaborado sobre la ficción literaria. Las lecturas del autor (él mismo reconoce la filiación horaciana) también pueden adscribirse al contexto más inmediato: Cairasco y su *Templo* o Viana y su *Poema*. Si conoció o no los textos de éstos es hecho no comprobado; no obstante, el ambiente cultural de su isla<sup>195</sup>, su oficio de escribano y la traza de su familia colaboraron en su afición a las letras<sup>196</sup>: el texto transparenta sus fuentes de forma inconsciente en muchos casos, como si los recuerdos literarios se le hubiesen ocurrido a Balboa, de naturales que son. Excepto la intervención de las divinidades y ciertas reminiscencias de estructuras épicas, el poema se conduce como el producto madurado, en mayor o menor medida, de lecturas previas, sin que existan evidentes trasla-

193. M. R. Alonso, *El Poema...*, cit., pág. 252.

194. Á. Aparicio Laurencio, art. cit., págs. 716 y sigs.

195. M. Lobo Cabrera, «Libros y lectores en Canarias en el siglo XVI», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 28 (1982), págs. 646 y sigs.

196. *Eiusdem*, «Silvestre de Balboa, poeta y mercader...», art. cit., pág. 215.

ciones ni plagios flagrantes de textos clásicos. Hay en Balboa resonancias de muchos autores, rastreables con igual justicia que las ofrecidas por Aparicio Laurencio: no se sintió atraído por el esdrújulo de Cairasco, pero sí violenta la rima en combinaciones inusuales: —aguas, —ilio, —ujo, dignas de la herencia del canónigo grancanario. Si en Cairasco la *inventio* era principio fundamental para la rima, Balboa se deja llevar por la inercia léxica de la naturaleza americana:

Bajaron de los árboles en naguas  
las bellas hamadriades hermosas,  
con frutas de siguapas y macaguas  
y muchas pitajayas olorosas.  
De virijí cargadas y de jaguas  
salieron de los bosques cuatro diosas... (I, 67-68)

La experimentación formal conduce en el primer caso a la audacia, al desafío; en el otro, a la extrañeza inmotivada. No hay en Balboa voluntad de activar una nueva identidad expresiva, aunque en ambos casos el resultado sea barroco por el efecto de rareza y acumulación. También es posible el rastreo de versos de la tradición clásica tamizados a través de Cairasco: la pequeña variación moral del verso «Que un buen morir cualquier afrenta dora» sobre el precedente imitado nos hace pensar más en la formación literaria del escribano de Puerto Príncipe sobre lecturas de Cairasco y bajo éste la de los autores latinos<sup>197</sup>. Cercanía familiar ofrecen fragmentos del *Poema* de Viana y del *Espejo*, aunque la dimensión del texto de Balboa deba a la domesticidad de su anécdota una tibieza épica, no comparable con la gesta castellano-guanche; no obstante, desde Horacio a Garcilaso o el mismo Viana, las influencias aparecen de forma tácita y no como «el dictado de una voluntad de estilo»<sup>198</sup>. El *Espejo* contrae muchas deudas literarias aunque en algunos casos Balboa genera natural y espontáneamente los elementos sin conciencia de filiación

197. Véanse notas 123 y 124.

198. E. Sáinz, *Silvestre de Balboa y la literatura cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1982, pág. 117. Advierte la influencia homérica y clásica en la vertiente épica y la presencia de Garcilaso y fray Luis de León en el tratamiento de la naturaleza, sobre todo, en las descripciones festivas y jubilosas del entorno, el elemento del río Bayamo, las deidades de los bosques, fuentes y montañas.

cultural. Tanto en Viana como en Balboa el localismo de los acontecimientos atenúa la fuerza de los viejos modelos por efecto de la crónica. Tanto el criollo como el guanche revelan la misma verdad, la única certidumbre que ampara la identidad lírica tanto del *Poema* cuanto del *Espejo*: la escritura de la «insularidad».

Un breve apunte sobre el símbolo del espejo en el *Espejo*<sup>199</sup>: desde el rigor geográfico en torno a Bayamo hasta el trasmundo mitológico, la obra expone un mundo y su imagen abigarrada, sincrética y extraña. Lo extraordinario de la superposición cultural, la irrupción verbal del neologismo en flora y fauna, la exuberancia acumulativa, el repertorio «carnavalesco» de personajes no son más que la dimensión justa de la actitud creadora del Barroco: representan su principio de «colisión y hacinamiento» textual, pero no anticipan la identidad literaria posterior del realismo mágico de la literatura hispanoamericana. La naturaleza no es sentida aquí con el onirismo o la circularidad de García Márquez o Borges, porque tan sólo obedece a un proceso de extrañamiento barroco: el cisma entre la realidad natural y su imagen lírica por efecto del *espejo* no se obra por transgresión sino por yuxtaposición, por una rareza natural inocente donde conviven «los sátiros, los faunos y silvanos» con «etíopes de color de endrina». La disociación especular se produce desde la perspectiva del oído y ojo renacentistas, nada acostumbrados a esta polifonía visual carente de equilibrio. Todo acaece con naturalidad, sin embargo, porque los ojos del poeta han asimilado ya la dimensión americana que, desde las crónicas colombinas, habían alimentado la ambición nomencladora, el registro de las nuevas latitudes para la metáfora y su adecuación a nuestra coordenada cultural. Balboa no funda, tan sólo transcribe la naturaleza americana, de forma que el

carácter pragmático del Barroco, del que se segrega una preceptiva de la acomodación, da lugar a un modo de comportamiento, entre agonista y lúdico, que cultiva la ostentación, la disimulación y otras formas a las cuales, desde un punto de vista moral tradicional, se calificarían de insinceras, incluso de falsas.<sup>200</sup>

199. Véanse los trabajos de I. A. Schulman, «Espejo/speculum: el *Espejo de Paciencia* de Silvestre de Balboa», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, xxxvi, 1 (1988), págs. 391-406, y M. González Sosa, «Breviloquios en torno al *Espejo de paciencia*», en *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*, cit., págs. 93-102.

200. J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980, pág. 402.

Con González Echevarría pensamos que el *Espejo* es «una suma de recetas, no una síntesis ontológica; un extrañamiento, no una fusión extasiada de naturaleza, lengua y fantasía»<sup>201</sup>. He aquí la última de las dimensiones simbólicas del «espejo»: Balboa no inaugura culturalmente la literatura cubana porque su poema evoluciona en el ámbito de esa realidad ilusoria e ilusa que crean los *espejismos*.

#### VARIANTES DEL *LIBRO DEL MUNDO*

##### *El mundo pintado*

El recurso de solicitar el auxilio estilístico de los dioses y musas es lugar común en la estructura del poema épico, y con frecuencia sirve como elemento de transición al iniciar un nuevo Canto (así lo aplica también Cairasco en su *Templo*). La pintura permite una mayor representación visual y su descodificación es directa y simultánea para el receptor. Con el concurso del pincel transformado en pluma, en un juego más de gramaticalización sinestésica, cuando se relata la valentía de Salvador, Balboa exclama:

¡Oh tú, divina musa Calíope,  
permite, y tú, bella ninfa Aglaya,  
que pueda *dibujar la pluma mía*  
deste negro el valor y valentía! (II, 84)

O del escuadrón: «dando de su valor pruebas tan altas / que quererlas *pintar* será con faltas» (II, 82). Tales *ilustraciones* reivindican la existencia de un gran «texto» donde se escribe pintando. No obstante, la pintura no sólo afecta al «Libro del Mundo» como estructura global, sino que además retrata a la propia naturaleza, cuyo «cuaderno» sería una «escritura» dentro de la «Escritura del Universo»; el *Deus Píntor* bosqueja a pinceladas los colores del mundo vegetal: «Así como el pastor pisó de Yara / las verdes yedras y *pintadas* flores» (I, 66). La presencia de esta *escritura dibujada* explica la pintura de los elementos que forman parte de la misma: Dios es *artífex*, creador y también *píntor* del gran lienzo que constituye el variado y

201. «Reflexiones...», art. cit., pág. 590.

bello mundo natural; «debuxar» es describir, narrar, presentar el universo narrativo, de modo que con la pintura se intenta obtener el mayor verismo que, desde el Renacimiento, ambicionaba la figuración tridimensional (en palabras de Garcilaso en su Égloga III: «mostraban a los ojos *relevadas* / las cosas y figuras que eran llanas»).

### *Estampas*

En el universo conceptual del libro, el oficio metafórico de la estampación también cobra su tributo retórico. Con tendencia a la lexicalización, las pisadas se escriben en el débil cuaderno de la arena, página volandera del «libro de la Naturaleza»: «y *estampando* los pies en las arenas» (I, 66) o «con arrogancia y voz luciferina / *estamparon* los pies en las arenas» (I, 57). El proceso de fijación es libresco, de la misma manera que en las huellas *leemos* la identidad del individuo y su rumbo. Escritura grabada sobre el «papel telúrico», esta variante meramente estética en el umbral de la gramaticalización (*ser o tener la estampa de algo, dar a la estampa*) describe, con la inocencia de la imagen que exhibe, uno de las equivalencias más intensas de la asociación escritura-mundo.

### *Otras variantes*

Variante única (no aparece en ningún otro autor del trabajo) es la de *codicilio*, en posición de rima un tanto forzada. Su turbia interpretación se debe al sentido propio del término como ‘última voluntad’ que no condice con el verso en el que aparece, pues ni el obispo muere ni está próximo a desaparecer; antes bien, nos encontramos en el momento en el que se le tributa el apoteósico recibimiento tras su cautiverio. Hemos de apreciar, por tanto, en la variante un valor significativo diferente: los fiadores del rescate «leen» el agradecimiento del prelado «escrito» en su cara, en sus gestos y en su sentida conmoción. El «texto de la gratitud» ofrece esta peculiar desviación estilística:

Ellos que ven abierto el *codicilio*  
de voluntad tan clara y evidente,  
las manos le besaron de rodillas,  
y el pastor humedece sus mejillas. (I, 66)

La rúbrica divina verifica la autoría del *Deus scriptor* sobre todos sus actos. Así se confirma, se fija y se constata la presencia de la *Escritura Superior*, si bien debemos mantener la perspectiva histórica de la expresión, hoy deslexicalizada: «mas el divino Dios, *echando el sello / de su misericordia...*» (I, 63).

La variante que asocia publicación y Fama vincula la concepción mitológica con la significación poética de la posteridad en virtud de la escritura; así en el Motete:

Un hecho tan milagroso  
*publique* siempre la fama;  
y a la luz de clara llama  
nuestro siglo venturoso  
*publicando* su lealtad... (91)

La última de las variantes se afilia a una de las grandes cadenas del tópico: la del «Libro de la Historia», donde se consignan todos los hechos y proezas dignos de mención. Dada la clara intención panegírica del *Espejo*, la enumeración o recuento de los guerreros va formando un censo en el que se registra con escrupulosa atención la «gesta memorable» de los veinticuatro voluntarios. Dicho listado se «escribe» en el documento incesante y continuo que constituye la Historia o, por mejor decir en este caso, la pequeña historia:

Luego pasó con gravedad y peso  
un mancebo galán, de amor doliente,  
criollo del Bayamo, que *en la lista*  
*se llamó y escribió* Miguel Baptista. (II, 76)

#### JUAN BAUTISTA POGGIO MONTEVERDE

La diversidad de motivos líricos y pretextos circunstanciales a los que externamente obedecen las composiciones de Poggio produce un efecto de variedad general: coexisten la poesía amorosa en su línea más encendida de rendición petrarquista, la vertiente satírica con dosis de inteligente ironía, las composiciones de circunstancia y dedicatoria con la afectada intención dulzona del encomio o la expresión laudatoria junto con, en última instancia, la poesía grave de proyec-

ción moral y religiosa en parte de la producción poética y en la totalidad de su obra dramática —casi toda ella— de tradición mariana y sacramental<sup>202</sup>. La localización de Poggio en los períodos literarios tiende al intervalo que abarca desde el último tercio del siglo XVII hacia el siglo XVIII, que coincide con el momento de mayor madurez en la producción del palmero. Esta demarcación sincrónica correspondería a lo que Jean Rousset denominó «un largo clasicismo de coloración barroca»<sup>203</sup> o tercera etapa dentro de la periodización general que efectúa del Barroco, de tal modo que sus composiciones de juventud y algunos poemas de circunstancias pertenecerían a la etapa precedente: el pleno Barroco, de 1625 a 1665.

Una vez aceptadas tales coordenadas, se observa que la obra de Poggio se desliza desde el Barroco nuclear para evolucionar hacia su periferia estilística, es decir, con las últimas promociones artísticas de la forma literaria barroca en su proceso de descomposición o, al menos, desvirtuación. Por ello, Poggio se deshace del anticlasicismo propio de la estética transformacional del arte barroco, no negadora del mundo renacentista, como muy acertadamente expone Emilio Orozco Díaz:

Inicialmente, la materia, la sustancia, las formas a través de las cuales se expresa el nuevo estilo, son las mismas renacentistas, sólo que, progresivamente, se desmesuran, se agitan y se retuercen, al mismo tiempo que lo ornamental rompe sus cauces e incluso llega a ocultar lo constructivo. Parece como si en este mundo de *formas que vuelan* todo gravitara en lo ornamental, en lo sensorial<sup>204</sup>.

Adopta, de este modo, una postura «clasicista» en cuanto a la conservación de cierta elegancia y mesura. Poggio estima el principio

202. El trabajo más completo sobre el autor es la tesis doctoral de Rafael Fernández Hernández *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707). Estudio y obra completa*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, 1992: para la localización de Poggio en el mapa áureo español, veáanse págs. 49 y sigs.

203. *Vid.* Jean Rousset, *Circe y el pavo real*, Barcelona, 1972; *apud* R. Fernández Hernández, «La poesía de Juan Bautista Poggio Monteverde», *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*, La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1991, págs. 106 y sigs.

204. *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 33.



de la *templanza* o *temperancia* poética: la continuación de la tradición renacentista latía en la conciencia colectiva de los autores barrocos. De ahí, la imitación de las obras de la Antigüedad clásica y la teorización sobre la *Poética* de Aristóteles, ahora redescubierta en el Barroco. En Poggio no existe un único estilo, dada la evolución artística que se opera en el conjunto global de su obra, hasta el punto de apuntar en ella cierta tendencia a no regresar a etapas anteriores.

Sus composiciones recorren «el arco de gustos literarios» de la centuria seiscentista, aunque no debemos olvidar la especial condición de los autores de las Islas Canarias, desajustados de la realidad estético-literaria nacional desde el punto de vista histórico: lo que Sánchez Robayna denomina «el fenómeno de las *recepciones tardías* de estilos y movimientos literarios, que llegan a producir peculiarísimas síntesis de lo *viejo* y lo *nuevo*»<sup>205</sup>. Esta puede ser una de las claves que justifican el «clasicismo» en Poggio: el encuentro de varias formas literarias (renacentista, manierista y barroca) en fundida coexistencia y desarrollo.

Desde un acercamiento formal inducido por la temática y los recursos retóricos, Poggio activa su identidad en la gracia renacentista de la «floresta de composiciones» dedicadas a Filis, apóstrofe tipificado y deslexicalizado en la tópica clásica amorosa. La presencia petrarquista es insoslayable en sensibilidad, elegancia, estilemas (los opósitos, la forma estrófica del soneto, el concepto de amada-luz) y el repertorio de clichés de la sublimación espiritual y platónica. Se advierten también notas manieristas en el acercamiento metafórico a la amada (Fernando de Herrera había muerto en 1597, a las puertas de la centuria seiscentista) hacia la luminosidad, presente ya en el sevillano. Poggio no procede como un autor manierista a pesar de tercetos cuya concepción recuerda el hacer herreriano:

Oro y nieve disputan su decoro.  
Arguye el oro, el hielo se le atreve;  
y es dudosa cuestión de nieve y oro.<sup>206</sup>

Pero es profundamente barroco; sus metáforas se cuentan entre las estereotipadas de la descripción de la amada:

205. *Museo Atlántico*, op. cit., pág. 24.

206. *Celeste zona (Sonetos completos)*, ed. cit., pág. 43.

Si no es sol tu cabello es tu tesoro,  
si no son hebras de oro es tu cabello.  
Aún más por tuyo que por sol es bello:  
primero está ser tuyo que ser de oro.<sup>207</sup>

No deja de sumergirse en los tópicos y paradigmas de la tradición más estipulada, pero su talento destella en el giro resuelto a que somete los modelos. Esta especial «orientación» estilística individualizadora aflora en un apretado cruce de matices y convenciones sobre la concepción amorosa diacrónica; el amante se diluye en una primera persona de plural que intensifica la trascendencia de la belleza de la amada: «Déjame, Filis, adorarte amante / y sepa, y oídos rayos de tu frente / que recibimos luz de tu semblante»<sup>208</sup>.

La producción lírica del vate palmero no se reduce al «Canzoniere», sino que encuentra otros cauces de expresión formal en vehículos estróficos de raíz popular: décimas, quintillas, coplas o romances, pero no por ello presentan menor índice de elaboración y conceptualización: éstos parecen definirse como principios —entre otros— recurrentes de toda su obra. El tono jocoso, propicio a la distensión, de sus poemas de circunstancias (de índole intrascendente, dado su localismo), así como los de vertiente dedicatoria<sup>209</sup> o laudatoria (de tendencia encomiástica y enfatizadora<sup>210</sup>), no equivalen en Poggio a la pérdida del rigor estético: no se producen casos de inelegancia poética ni se cede un punto a lo grotesco (de apetencia barroca). Nunca se abandona el equilibrio, «el tirón clásico» o la contención lógica perfectamente establecida.

Tampoco se produce la pérdida de la temperancia en sus reflexivas composiciones de madurez, de tendencia cristiana y estoica (por

207. *Ibidem*, pág. 44.

208. *Ibid.*

209. R. Fernández, «La poesía de Juan Bautista Poggio Monteverde», art. cit., pág. 112: «Lo plástico y la gracia de los movimientos de las damas están sumamente logrados [hace referencia a las dos décimas más conocidas de Poggio: “A unas damas que el autor vio en una boda” y “A una señora de Guisla y otra de Massieu”] ... En tales composiciones, la mirada del poeta se aproxima al detalle y lo capta a la manera de una estampa festiva y elegante del solaz social de la época».

210. Existe edición facsímil, ya citada, de los *Sonetos dedicados a los héroes ilustres y sucesos insignes de Hungría* [1688]: se trata de un pliego suelto con ocho sonetos dedicados a exaltar la toma de la ciudad de Buda, en manos turcas, por las tropas imperiales de los Habsburgo en 1686.

ejemplo, la «Octava» que comienza: «—Señor, ¿cuál es mi fin? / —Yo soy tu puerto», o el soneto titulado «Las virtudes solamente componen eternidad»).

Poggio se mueve dentro del universo barroco, en fase tardía, pero desde su naturaleza nuclear. El «logicismo» apuntado en su talante poético, su «clasicidad» son, a su vez, claras verificaciones del espíritu epocal: el poeta asume la propensión al equilibrio, si bien éste se realiza sobre la inestabilidad, sobre el encuentro de tensiones: la obra de arte barroca y, por ende, la literaria, acusa el desasosiego entre los planos de composición, entre la expresión y el contenido que gestan un signo dinámico y alterado, pero ambicioso y pujante.

Gran parte de las actitudes de Poggio son netamente barrocas, aunque superficialmente parezcan orientadas en sentido inverso. Blanco Montesdeoca lo califica de «poeta del Barroco tardío, espléndida flor conceptista» cuya obra es testimonio «de alta cultura, de alta exquisitez y selección»<sup>211</sup>. Sin embargo, el Barroco como actitud estética implica una perspectiva más amplia que la conciencia de un cambio. Se han señalado en Poggio varias tendencias: la «cerebridad» o logicismo conceptual, el «tirón clásico» o temperancia, y la estilización.

Poggio no es extremadamente exuberante o retorcido ni llega —partiendo de la observación de la Naturaleza— a lo «anormal» y lo «feo». Tampoco prefiere las escenas de marginación ni gusta de lo prosaico ni se acusan en él las actitudes del desengaño y pesimismo radicados en el artista barroco. Por el contrario, sí busca impresionar y sorprender, *mover* al lector, apelando a sus sentidos y a su conciencia. Es individualista porque se contempla en su propia labor creativa y su espacio artístico fluye continuo de principio a fin sin estridencias poéticas.

El artista podía y debía instruir al pueblo en la fe: quizá, por ello, su postura más auténticamente barroca es la que condice con la ideología contrarreformista de sus Loas. Del mismo modo, sus tendencias en la poesía moral o grave provocan la valoración de lo trascendente en el tono sentencioso e íntimo de la reflexión. Vida y espíritu en simultánea evaluación «de lo aparente sensorial y lo profundo trascendente»<sup>212</sup>.

211. Joaquín Blanco Montesdeoca, *Antología...*, cit., pág. 40.

212. *Vid.* Rafael Fernández, «La poesía de Juan Bautista Poggio Monteverde», cit., pág. 113.

En su estilo no está la búsqueda ambiciosa de la originalidad pero sí tantea la expresión nueva, distinta, no encontrada. Quizá —dentro de ese mundo presidido por contrastes— su rasgo diferenciador sea la atenuación, la mesura, la reducción elegante de las extremosidades del Barroco. Hatzfeld arroja con las siguientes palabras algo más que luz sobre la identificación de la voz poética personal de Poggio:

Allí donde surge el problema del Barroco, va implícita la existencia del Clasicismo, ya que, de no ser así el punto de origen, a partir del Renacimiento italiano, configurado según el ideal greco-romano y la *Poética* de Aristóteles, sería inverosímil. Donde hay clasicismo hay una verdadera aspiración a la excelencia... <sup>213</sup>

Afortunadamente, ya conocemos con mayor amplitud el conjunto de su obra (once loas sacramentales y sesenta y cuatro composiciones líricas). El incremento de las mismas, desde las cuatro loas y diez poemas que refería Millares Carlo en su *Biobibliografía* de 1932, se debe a los trabajos de Rafael Fernández Hernández, siendo Poggio, por ello, uno de los autores mejor conocidos.

Desde el punto de vista cronológico, la poesía de Poggio abarcaría los períodos últimos del Barroco, es decir, cuando éste inicia su penosa transición, perdiendo la profundidad ideológica para cultivar sólo sus aspectos más superficiales y quedándose en una decoración insustancial. Cuando se produce el «estertor nacional», nuestros autores (en el último tercio de siglo) practican un barroquismo intrascendente, recargado e inútil. El genio poético, sin una motivación auténtica, adolecía de fuerza creativa. Se despierta una nueva expresión: la neoclásica. Hasta aquí, la Península. Sin embargo, en nuestras islas (Poggio es la evidencia más cumplida) el proceso literario posee una unidad de anticipación horaria y años (en ocasiones demasiados) de demora cultural. Por ello, Poggio desarrolla su plenitud en el «largo clasicismo de coloración barroca» en torno a la década 1670-1680.

Desde la perspectiva individual, en Poggio no se produce un acento poético único sino varios y sucesivos que lo agrupan en dos

213. H. Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, cit., pág. 63.

etapas, determinadas a partir del análisis estilístico y estructural de sus propiedades poéticas. En la primera etapa, asociada a la juventud universitaria de Poggio en Salamanca y años inmediatos, se observa la presencia de un autor «comprometido» con el ejercicio de elaboración de la poesía; su arte absorbe las novedades o modas peninsulares de autores barrocos en boga y, a través de éstos, manieristas y renacentistas: así, el petrarquismo de sus composiciones a *Filis*, que revelan toda la parafernalia del neoplatonismo cortés. En éstas aparecen ya tópicos y estilemas puramente gongorinos («cristal luciente») o herrerianos (las metáforas sobre la luz, la dualidad «nieve/lumbre»), fruto de su conocimiento mientras cursaba estudios universitarios. Las imágenes de Herrera sobre elementos naturales también están presentes («hielo», «nieve», «aurora», «estrellas») y, por éste, entra en Poggio la preocupación por la formación de un lenguaje poético con la explotación de las infinitas posibilidades que ofrecía la lengua, condiciones que Góngora aprovecha y pule hasta límites insospechados. No obstante, en el «Canzoniere» de Poggio no se revelan las fluctuaciones del amante no correspondido (como sucede en Herrera, que oscila desde la esperanza, el deseo, las perfecciones de su amada, la consecución de su amor hasta el desengaño y la amargura final de su ciclo amoroso) pues su actitud es estática: el amante se mantiene siempre en el estado de irrealización/deseo, ponderación/recriminación. En estos sonetos, Poggio hace ya alarde de un consumado conceptismo que se establece sobre la condensación y precisión expresivas: paralelismos («Oro que por su dueño es más luciente / y sol que por su dueño es más brillante»), quiasmos («Arguye el oro, el hielo se le atreve»), series nominales («puerta de rayos, cristalino oriente, / antesala de luz, cristal luciente»), anáforas («o porque todo el sol beba a centellas, / o porque no arda de una vez amante»), metáforas descriptivas («Si no es sol tu cabello es tu tesoro. / Si no son hebras de oro es tu cabello»), el apóstrofe en el núcleo significativo («Déjame, *Filis*, adorarte amante») y la propensión al retruécano («Yo me persuado, en fin, que he de perderos / porque si el veros es imaginaros / siendo imaginación cómo he de veros»). También en esta primera etapa se incorporan otros poemas de carácter dedicatorio y las décimas a su tío D. Luis Maldonado y Monteverde, compuestas cuando Juan Bautista regresa a La Palma de su «aventura» universitaria. El metro fácil y el ritmo dinámico no son impedimento para la sutileza y la conceptualización, la metáfora y el cultismo esporádico. También

expresa su posición ante la creación literaria y su voluntad de depuración.

Ya en la segunda etapa y en su primera fase, Poggio hace gala de la sutileza y el cincelamiento como criterio de estilo:

Pero, hay [*sic*], que discursos tantos  
más los dobla que los piensa  
quien por sobre sutil línea  
quiere formar otras nuevas.

Dirás al palmés pájaro  
que con el pico pule  
las alas de un soneto  
que (...) las regule.

Poggio crece en «sencillez, elegancia y gracia en la expresión, tras las cuales se esconde el artificio poético»<sup>214</sup>. Es de destacar la evolución que se produce en las poesías amorosas: la pasión ardorosa cobra acento paródico, también presente en los poemas satíricos. Poggio ironiza sobre las absurdas actitudes amorosas: así, unas damas en una boda

repartieron arrogantes,  
por naturales costumbres,  
el lucimiento a sus lumbres  
y el incendio a sus amantes.

Los escribanos:

Vuestras grandes excelencias  
dignas son de celebrarse  
por plumas más religiosas  
que la de estos gavilanes.

Y la burla llega a la desmitificación (al modo de Quevedo):

Quejábase sin dolores  
un amante mal herido

214. Rafael Fernández, «La poesía de Juan Bautista Poggio...», cit., pág. 111.

de una flecha que no toca  
y de un arpón que no ha visto.

No llega al denuesto ni a la crueldad zahiriente de los anteriores. Su imposición de medida lo aleja de la procacidad, conservando siempre la elegancia en el decoro poético.

El Poggio de la última fase tiende a una escritura más recogida, de tono sentencioso y actitud meditativa. Los poemas abarcan piezas dedicatorias funerarias, así como morales y religiosas, éstas últimas, en la doble vertiente clásica y bíblica. Su acento lírico alcanza la condición del neoestoicismo barroco sobre el ideario senequista<sup>215</sup>. Poggio deposita en la virtud la superación de la vida mundana en pro de la eterna. A medida que nos acercamos a la producción devota del palmero, tras haber tomado los hábitos, la poesía se llena de tópicos consubstanciales a los idearios y estéticas subyacentes (los estoicos, la Biblia, Quevedo, la tradición de la epístola moral): el *carpe diem*, la inexorabilidad del tiempo, la huida del hombre de sí mismo, el sentimiento de «desengaño» que condice con la cita anterior, el *vanitas vanitatum*, el *beatus ille* horaciano, etc. En Poggio es claro el proceso de desnaturalización, inducido en la tradición por el hombre barroco, al desmaterializar el sentido inherente de los sistemas ideológicos precedentes, en un efecto de «transubstanciación» de tendencia moralizante y alegórico-cristiana. La dirección semántico-formal de muchos tópicos se «divorcia» de las unidades originales que se asocian, en ocasiones, a formulaciones ascéticas:

Si a candor y piedad te persuades,  
si de afición y odio te sacudes,  
y si bebes su luz a las verdades

ni muerte temas ni tu vida dudes;

Y dentro del sistema tópico utilizado por Poggio se halla la variante de la *escritura en la corteza vegetal* en las décimas a su tío y cuyo tratamiento desarrolla más adelante. Comprobaremos que no es

215. Vid. J. Pérez Vidal, «Introducción» a *Poesías*, cit., pág. 5: «En Quevedo aprende el tono agudo, cortado y sentencioso; la tradición ascética, estoica y senequista».

la única del tópico del *Libro-Mundo*, pues Poggio prodiga la presencia de este núcleo metafórico tanto en su producción lírica como en la dramática.

Poggio exhibe un lirismo intelectual, alejado de lo común, en cierto modo afectado, de amplia clasicidad y soberana conciencia creativa. Desde su variedad de tonos —nunca superpuestos— asciende hacia la introspección y el estoicismo de raíz cristiana. Debe gran parte de sus obras líricas a La Palma, sus gentes, sus circunstancias y sucesos. Es un poeta pulcro, de aliento tópico profuso, sin establecer concesiones a los extremos barrocos ni a las estridencias barroquistas, que «renunció a la magistratura y el foro, por consagrarse al sacerdocio y al templo de sus musas»<sup>216</sup>.

El teatro y sus formas de representatividad han sido una de las manifestaciones textuales mayormente vinculadas a la naturaleza cotidiana del vivir de las gentes. Su carácter catártico fue aprovechado por los autores barrocos que promocionan brillantemente la condición teológica de la cultura medieval. Inteligentemente, el auto sacramental aglutinaba los ingredientes para conseguir el aplauso de las autoridades de la Iglesia y del pueblo común: de un lado, ofrecía a los primeros una oportuna canalización directa de los contenidos de la liturgia; de otro lado, para los segundos suponía un acto de expansión colectiva y celebración festiva, siempre ligados al calendario del Corpus Christi, la noche de Navidad o conmemoraciones de color y trascendencia más local (en el caso de La Palma, las Fiestas Lustrales o Bajada de la Virgen de las Nieves). El sentido alegórico o simbólico preside la génesis de los autos sacramentales, dirección presente ya en las célebres definiciones de este subgénero dramático por Lope y Calderón<sup>217</sup>. Por su carácter de representación escénica, los autos sacramentales acercaban el público a «lo visible de lo invisible» y materializaban las abstracciones de la Teología. De este modo, la Virtud, el Conocimiento o la Fe no eran más que personajes convertidos en actores, tramoya, vestuario y luces, aunque se apoyara en la Eucaristía como revivificación del misterio de la Redención. Si la loa actuaba como mero preludeo de la representación mayor, en Poggio y en el teatro palmero del siglo XVII adopta el status de una pieza indepen-

216. *Vid.* Viera y Clavijo, «Biblioteca...», *op. cit.*, pág. 905.

217. F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 269-270.



diente en algunos casos (las intituladas «Sacramentales» dan pie a «una comedia y anuncian la que se va a representar días después ... excepto la intitulada *El Ángel y el Hombre* que por haber habido epidemia no “abre” las escenificaciones de las fiestas del Corpus Christi»<sup>218</sup>).

En La Palma se dan dos formas singulares de teatralización que se incorporan al «acontecimiento expresivo de máxima devoción palmera»<sup>219</sup>: las Fiestas Lustrales de la Bajada de Nuestra Señora la Virgen de las Nieves desde su Santuario a la ciudad de Santa Cruz de La Palma, institucionalizado en series lustrales desde 1680 por el entonces obispo de Canarias don Bartolomé García Giménez. Tales formas teatrales poseen vigencia en la actualidad y nos han llegado bajo las denominaciones de «Carro Alegórico y Triunfal» y «Loa a la Virgen de las Nieves». Ambas soluciones creativas respetan el dirigismo contrarreformista pero desvían la exaltación de la Eucaristía o la Transubstanciación hacia la devoción mariana. Uno y otro, en clave de auto, constituyen la fidelidad a una tradición que persiste con plena popularidad y arraigo hasta nuestros días. El «Carro Alegórico»<sup>220</sup>, con su dinamismo efectista en las apariciones, cambios de luces y otros recursos de tramoya es el Auto Mariano por excelencia, y su representación se realizaba en el transcurso de toda una noche en distintos puntos de la capital. Es el teatro-espectáculo, ahora sin animales de tiro y sin antorchas de tea pero con la misma voluntad de ficción y dramatización que entonces. El milagro mariano era la noche misma: con su público abigarrado y atónito ante el recitado o canto de los actores.

La «Loa a la Virgen de las Nieves»<sup>221</sup> —que precede a la Solemne Función Religiosa en recepción gloriosa de la Imagen en la capi-

218. R. Fernández, *Juan Bautista Poggio Monteverde...*, cit., pág. 181.

219. L. Pérez Martín, «Datos históricos de los Autos Sacramentales del siglo XVII en Canarias y La Palma», en R. Fernández, *Tercer centenario...*, op. cit., pág. 61.

220. Ya F. Ruiz Ramón, op. cit., pág. 271, afirma ser uso epocal: «Si en un principio se representaban los autos en el interior del templo o ante el pórtico de la iglesia, ya en el siglo XVII solían representarse en la plaza pública utilizando carros, cada vez más perfectos y complicados, que trasladaban decorados, actores y vestuarios hasta el lugar (o lugares) donde estaba montado el tablado...».

221. Existen otras representaciones parateatrales solidarias a la Bajada de la Virgen, de amplia tradición desde la celebración de las Fiestas Lustrales y de vinculación mariana, como son la «Danza de Enanos» y el «Diálogo entre el Castillo y la

tal— se suele representar en la Plaza de España ante el Pórtico de la Parroquia Matriz del Salvador. Autos/Carros o Loas obedecen a las modas literarias de cada época por cuanto varían con cada edición. Normalmente eran encomendadas a ingenios del «parnaso local», entre los que figura Poggio, aunque debieron de existir otros.

La variación estilística que el autor palmero cultiva es la forma mariana, en cuerpo de Loa, con todos los registros de exaltación y

---

Nave». En fecha reciente se ha descubierto, entre los papeles del Archivo de la Sra. Vda. de Félix Poggio Lorenzo, «la crónica más antigua de la realidad concreta de aquellos momentos en que el Obispo Ximénez instituyera la bajada quinquenal de la mariana virgen» donde se nos da noticia (a mediados del siglo XVIII, fecha del manuscrito) de todas estas manifestaciones teatralizadas hasta la actualidad. Se da, además, la circunstancia de que el copista registra fragmentos de las obras representadas durante el itinerario mariano por la capital y en fol. 6 ciertos versos del «Diálogo» de 1765 coinciden con los de la «Loa a Nuestra Señora» de Poggio de 1705, que reproducimos: «... y al pasar la Señora por él, habló, desde un castillo que con igual primor se había erigido enfrente, un soldado, al que respondía el piloto del navío en esta forma:

Soldado.— ¡Ah de la nave!  
Piloto.— ¿Qué diría?  
S.— ¿Qué nave?  
P.— La nave de María.  
S.— ¿De dónde viene la nave?  
P.— Del cielo empíreo.  
S.— ¿De qué viene cargada?  
P.— De pan divino.

Los dos y repetían todos:

Démosle buen viaje  
a la entrada felice  
de nuestra nave. [Actualizamos la ortografía y puntuación.]

*Vid.* A.A.V.V., *La Bajada de la Virgen de las Nieves 1765*, Santa Cruz de La Palma, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 1989. También Juan B. Lorenzo Rodríguez, *Noticias para la historia de La Palma*, t. I, La Laguna-Santa Cruz de La Palma, 1975, pág. 5: «En algunas festividades religiosas de alguna importancia, y especialmente en la del Corpus, se ejecutaban por aficionados comedias y autos sacramentales, ya en las plazas públicas ya dentro del Templo. Muchas de estas composiciones tenían forma de pasillos jocosos, en los cuales, muchas veces, no se tenía en cuenta el respeto a las cosas sagradas, ni menos a la vida privada de los enemigos del poeta o autor».

elogio a la Virgen. No se trata de dramas místicos sino que constituyen —las loas dedicadas a la Patrona de la isla— la alabanza dramatizada como piezas breves en un acto. Tampoco parecen en rigor autos sacramentales porque, a pesar de que combinan algunos de los procedimientos de los de Calderón, el ideal contrarreformista se subordina a la celebración de la festividad, y este marco lúdico —el espacio cultural escénico— explica el éxito de este tipo de alambicadas representaciones. El conceptismo excesivo por efecto de la alegoría, la abstracción de los parlamentos e identidad de los personajes, la atemporalidad de las situaciones<sup>222</sup> se contrarrestaba con los juegos de luces, música, efectos-sorpresa o vestuario, que convertían al texto religioso en un espectáculo integral. Este teatro encomiástico implanta el «realismo simbólico» de las ideas que, en cuanto dogmas, se encuentran ajenas a la experiencia. La verdad impuesta es la de la propia creencia por efecto de la fe, de ahí que se impongan como personajes dramáticos las sublimes instancias: la Voluntad, el Amor Divino, el Entendimiento, la Fe o la Devoción.

#### NUESTRO *TOPOS* EN POGGIO

Si se ha determinado el «tirón clasicista» en la obra de Poggio, uno de los factores que apoyan el seguimiento de la tradición diacrónica es la revisión de la tópica y su presencia (recurrente o no) en los textos. Y Poggio no escatima usos epocales precedentes en sus versos, insertos en tipologías y repertorios formales de larga vigencia, por ejemplo los incluidos en la ideología amorosa de corte petrarquista. Así, pues, Poggio, como todos los poetas de esa tradición, beben de las fuentes clásicas a través del tamiz renacentista italiano. No obstante, nuestro objeto no es detenernos en el análisis de la ideología amorosa occidental sino en una de sus proyecciones metafóricas: el *Liber Mundi*. La presencia textual de tópicos en la obra de Poggio (tanto en su vertiente lírica como dramática) aparece apuntada en el estudio que acompaña a la edición de Rafael Fernández Hernández<sup>223</sup>. Las men-

222. F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, pág. 273.

223. Véanse las notas «*Topoi* barrocos en la obra de Juan Bautista Poggio Monteverde», *Juan Bautista Poggio....*, cit., pág. 59

ciones repetidas del *topos de la escritura* indican que no se trata de una referencia accidental sino de un sistema de latencias aprovechadas en el ejercicio barroco, tan solícito a la adopción de herencias. En Poggio se dan cita dos condiciones propiciadoras de la actualización tópica:

a) El «clasicismo» barroco, que no «reacción clásica»<sup>224</sup>, faculta un tipo de expresión y tono poéticos ligados a la Antigüedad. Poggio asume la voz de los maestros a quienes imita con fervor juvenil en sus comienzos, con quienes madura en su plenitud y en quienes se sedimentan las direcciones ulteriores de su vida literaria. A pesar de ello, Poggio no es autor enteramente libresco aunque, llevado de la fruición, en algunos casos reproduzca estilemas y expresiones enteramente ajenas. Poggio elabora material previo sin perder la perspectiva de su propia capacidad para actuar sobre la tradición. Dentro de ésta, el parámetro de la Tópica también incide ampliamente en la gestación y composición de sus poemas y loas.

b) Su arte elaborado, cerebral y elegante produce un aire de perfeccionamiento, conseguido sobre el trabajo de la técnica retórica y la propensión a los *concetti*. El lenguaje poético de Poggio se articula *culturalmente* y es el resultado último de un proceso intelectual inteligente que establece «una relación asociativa entre 'idea expresada' e 'idea expresada artificialmente'»<sup>225</sup>, de modo que el procedimiento que combina ambas realidades es la práctica metafórica. La dinámica barroca simultaneará ambos planos, en sólida fusión de términos reales con ficticios, de lo concreto con lo abstracto. Alejandro Cioranescu recuerda que «el petrarquismo nos había acostumbrado a una cierta desnivelación entre el mundo de la metáfora y el de la realidad, de manera que el paso de uno a otro exigía cierto trabajo de adaptación. El barroco nivela ambos mundos a la altura de uno solo, y confunde sus elementos...»<sup>226</sup>

Trataremos indistintamente las variantes líricas y dramáticas por capacitarse ambas desde el lenguaje poético, si bien se tendrán en cuenta las especiales condiciones genéricas que determinen diferentes

224. Esta es la denominación que conceden a la obra de Poggio J. Artiles e I. Quintana, *op. cit.*, pág. 48.

225. A. Cioranescu, *El Barroco o el descubrimiento del drama*, La Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1957, pág. 205.

226. *Ibidem*, pág. 184.

orientaciones del núcleo metafórico, el *Liber Mundi*, cuya presencia en Poggio se constata en las siguientes variantes.

### *Las «escrituras» de la Escritura*

Los versos de Poggio signan, con violenta cercanía al núcleo, otras *textualizaciones* del Mundo. Ligada a la realidad suprema de Dios aparece una variable que justifica el valor teológico y escrituario de su «Loa al Admirable Nombre de Jesús». Su precedente inmediato en Fray Luis de León y *De los nombres de Cristo* reclama el lector que gusta de adentrarse en los problemas y en los misterios de la fe. Tanto el salmantino como el palmero evitan la aridez de una exposición doctrinal adoptando el género *diálogo*, establecido desde una larga tradición literaria. En Poggio se adopta también el modelo platónico: la estructura dramática, el uso de la lengua literaria, la perspectiva (aquí concéntrica) de los interlocutores, el proceso mayéutico de preguntas y respuestas (ocasional como en Fray Luis)<sup>227</sup> al servicio de una dialéctica. El Nombre único ensalzado debe ser Jesús, frente a las denominaciones profanas:

y porque sus nombres fuesen  
repitiendo tradiciones,  
sus historias, sus anales,  
sus lám[i]nas y sus bronce[s]  
*porque es el nombre el que anuncia*  
*el que publica y socorre*  
de espíritus el honor... (pág. 392)<sup>228</sup>

En él se *escribe* la personalidad, el pasado cuya fama se consigna en la identidad. Además, en Cristo: «nombre que es un *catálogo* / de suavidades celícolas» (pág. 397). El Admirable Nombre que se exalta bajo esquema de letanía o canto amebio recibe entre otras muchas la dirección metafórica de la escritura, como atestiguación de las infinitas gracias que irradia. En palabras del propio Fray Luis:

227. Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 51.

228. Todas las citas de las poesías y de las loas se realizan por la edición de la obra completa a cargo de R. Fernández Hernández, cit. Sólo anotamos la página.

Mas conviene advertir que Christo, así como tiene dos naturalezas, así también tiene dos nombres propios: uno según la naturaleza divina en que nasce del Padre eternamente, que solemos en nuestra lengua llamar *Verbo* o *Palabra*; otro según la humana naturaleza, que es el que pronunciamos *Iesús*.<sup>229</sup>

En cambio, en la Loa «El Amor Divino» la irrupción de éste conlleva el rendimiento a la Vida, la entrega amorosa a Cristo, que se traduce en la profesión de la Fe:

A tan alto Sacramento  
honra, y gloria démosle,  
y *el antiguo documento*  
a este nuevo ríndase;  
la Fe sea el suplemento  
de lo que se toca y ve... (págs. 300-301)

El tópico pierde en ocasiones la solemnidad de las loas para servir de mero soporte estructural a la crítica social sobre el equívoco transparente. La sinécdoque *pluma-escribano* produce cierto efecto irrisorio en su romance «A la Señora Santa Lucía»:

Vuestras grandes excelencias  
dignas son de celebrarse  
por *plumas* más religiosas  
que las de estos gavilanes... (pág. 257)

Decíamos que en Poggio se verificaba la *escritura divina*, ya críptica (Loa «Los Ángeles Tutelares»):

En Dios hallará cada uno  
la idea de su concepto;  
uno verá de la paga  
*el jeroglífico expreso*... (pág. 323)

O bajo *dictado* supremo: el hombre registra los mandatos mientras «medita los beneficios de Dios»: «Dios, que santos *dictámenes* envía» (pág. 235). La textualización expresa del *Liber Dei* se recoge

229. Fray Luis de León, *op. cit.*, pág. 617-8. Y el Verbo es la palabra *escrita*.

en las Sagradas Escrituras: aquí se vuelve a producir un cruce epistemológico de variantes. Los textos sacros de la Biblia vienen a ser la crónica de la Historia divina, cuyas páginas conforman un mismo texto: *libro de Dios* y *libro de la Historia divina* en personajes *inscritos* bajo el imperio de la fama. En la «Loa al Admirable Nombre de Jesús» se dan ambas variaciones: de un lado, la refutación expresa de la Biblia como texto de la historia:

Tres que la *Escritura* alaba  
y que los Padres exponen:  
David, Judas y Josué... (pág. 392)

De otro, la transformación *libresca* del universo:

[la latitud de los orbes]  
fue *dilatado papel*  
y sus famas los [*renglones*] (pág. 392)

De entre las proyecciones formales del tópico, una de las más estatuidas, según hemos visto, es la de la *escritura del amor*, de cumplida actualización en el largo proceso de la lírica amorosa neoplatónica. Amor *dicta, escribe o imprime* la imagen de la amada en el amado: así, en la «Loa Sacramental» de 1685:

Eso mismo amor enseña  
en las verdades que *escribe*  
con las *plumas* de sus flechas... (pág. 308)

El rostro ofrece dos *textualizaciones* escriturarias: una, como propiciador de la *lectura* de los sentimientos y emociones internas, en una composición sin título sobre un verso de clara filiación garcilacista:

¿Qué es eso Gabriel amigo?  
Dime qué te sucedió  
que en el color del semblante  
*traes escrito el corazón...* (pág. 269)

En «Alábase a una dama fea», la belleza de la amada es el trasunto de la apariencia que encierra la verdad por descubrir. La unidad metafórica desvela la adscripción del *estilo* (STILUM) al tópico,

cuya función es *transcribir* las realidades de la esencia (alma) a la presencia (rostro).

Tengo el no sé qué de dama  
*estilo* oculto que ofrece  
*escritos* del alma al rostro  
*enigmas y caracteres...* (pág. 274)

La fusión semántica o agudeza conceptual revela la técnica de Poggio en su afán de simultanear valores significativos: *caracteres* como 'señales o marcas que se *imprimen, dibujan o esculpen*' o 'conjunto de rasgos bien definidos en la manera de ser o actuar'<sup>230</sup>.

La doble metáfora en las variantes de mayor riqueza estética hallada en el romance «A doña Inés de Vandeval y Cervellón» muestra una realidad gestada dentro de otra realidad:

[La más peregrina idea]  
en su hermosa alegre boca  
se admiraba y *se leía*  
en dos renglones de nácar... (pág. 278)

El proceso metafórico se dilata hasta la consumación en los versos que siguen: «donde perfecta *se cifra*. / Verdad, la que aún no pudiera / ser hermosura fingida...» (*ibidem*); así, la perfección está escrita en el cuaderno transparente de la belleza y oculto de la verdad: Curtius recuerda que «es muy común la metáfora de la “escritura cifrada” [...] aplicada a la figura humana»<sup>231</sup> y además suele converger el sentido de ‘escritura críptica o jeroglífica’. Allí mismo, el tópico vuelve a ascender a la superficie lírica cuando las *líneas dibujadas* en la pintura son las formas *descritas* en la reproducción de la amada. Pintura y Escritura vuelven a encontrar sus caminos:

de las ya formadas *líneas*  
como será lo demás  
pues digo que las imita.  
Que yo dejando la *copia*

230. M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1984, vol. I (A-G), págs. 514-5.

231. *Vid.* E. R. Curtius, *op. cit.*, vol. I, pág. 486.



para que mano más digna  
la retoque y mis defectos  
ingeniosa la corrija... (págs. 278-279)

Estas licencias interpretativas (la presunción de la belleza oculta a la vista o la humildad del pintor incapaz de asumir artísticamente las perfecciones de la amada) no sólo responden a las convenciones del tópico de la galantería y el elogio, sino además a la aceptación de una verdad *escrituraria*: «las supremas funciones y experiencias del espíritu (como el amor o la belleza) van ligadas ... con el estudio, la lectura, la libresca adopción de una verdad preexistente. De ahí que la escritura y el libro pueden ser ... expresión de los momentos poéticos y humanos más sublimes»<sup>232</sup>. La amada es la demostración *textuada* de la *escritura del Amor*, el modelo *impreso* que suscita la plasmación pictórica.

Sin embargo, Dios también se revelaba en el *Libro de la Naturaleza*, orientación epistemológica primitiva. Varios elementos se *semiologizan* en ese gran *escrito natural*; en la Loa «El Estudio»:

En día de tal consuelo,  
claras se formen sus horas  
de las perpetuas auroras  
que *rayan* siempre en el cielo... (pág. 331)

La interpretación es etimológicamente legítima: *radiare* ‘brillar’ pero «probablemente derivado del latín *raduis* ‘rayo de carro’, ‘rayo de luz’ por la forma rectilínea que tienen estos objetos». También se da cita el topos *árbol-libro*, ya tratado por Rafael Fernández en el análisis de las décimas «A D. Luis Maldonado y Monteverde», tío del autor, y de amplia vida literaria (desde, al menos, la poesía helenística alejandrina: siglo III a. de C.). La corteza vegetal se convierte así en la *página del texto de la Naturaleza* en doble correlación trimembre: cortar → cuchillo → tronco / escribir → pluma → papel.

No obstante, Poggio esconde implicaciones más sutiles del tópico que la espléndida identificación cortar (=escribir) versos:

232. *Vid.* E. R. Curtius, *op. cit.*, vol. I, pág. 458.

Allí mi adorada fiel  
del mote leerá la suma,  
siendo un cuchillo la pluma  
y siendo un tronco el papel.  
Defendido el sol en él,  
cortaré versos sin susto... (pág. 250)

La revelación del amor viene dada por la lectura de los *versos cortados* que se compendian en una *Summa* poética, ejercicio *escritural* y actitud simbólica desde Dante y su poema universal<sup>233</sup>. Así, la amada llega al conocimiento absoluto del amor y veneración que le son profesadas.

Con todo, es la Loa «El Ángel y el Hombre» la que desarrolla sobre una continuidad metafórica la realidad libresca, inherentemente unida a la suprema función del estudio, de la ciencia y el conocimiento, en la más pura descripción barroca del amanecer. Merece la pena reproducir el fragmento:

Oye:  
¿Has visto al sol nacer en el oriente,  
que es mostrando la frente  
por su luciente *cátedra de rayos*,  
*erudición* florida de los mayos,  
cuyo ingenio *ilustrado* de candores  
*explica la materia de las flores*:  
y porque clara su razón se afine  
sus esencias distingue y las define,  
*aromático estudio*, ciencia que reverdera,  
*en las escuelas de la primavera*:  
[...]?  
de donde a la mañana  
el clavel *estudió leyes de grana*:  
[...]  
¿Al corderillo viste tan manchado,  
que es acierto su adorno siendo errado:  
con deso[rden] lucido:  
cuya piel *bien pintada y mal escrita*

233. *Ibidem*. Para el análisis del tópico en la *Divina Comedia*, véanse nuestras notas «*De scriptu universi libro: sobre el simbolismo de la escritura en la Divina Comedia* de Dante Alighieri», *Estudios humanísticos. Filología*, 21 (1999), págs. 137-148.

*a renglones de flores se habilita  
de que dudan sus bellos coloridos  
si nacieron pintados o floridos...* (pág. 342)

El sol es *maestro*, las flores *asignatura*, el estudio es aromático, el color rojo del clavel *ley de estudio*, la piel del cordero *escritura en renglones de flores, pintura de bellos coloridos* o ambas en la frecuente alianza pintura-escritura. La Naturaleza es *texto* y *maestra* cuyas enseñanzas responden a la sabiduría de su *Auctor-Scriptor*. El recorrido epistemológico de esta variante nos lleva a la *scientia creaturatum*, paralelo del *liber Naturae*, concepción común desde la Edad Media latina <sup>234</sup>.

La *escritura de amor* en las loas genera variantes estéticas a lo divino del sentimiento ahora transformado en devoción cristiana y fe católica: la amada es la gran Señora o la Virgen, en torno a quien se produce toda la andadura metafórica. En la Loa «El Pregon», la *escritura* representa la afirmación de la fe por efecto de la rendición:

De nuestra gran Señora  
la siempre bella flor,  
en continuas fragancias  
la Memoria regó.  
*En el alma escribí.*  
*Y Amor la pluma dio...* (pág. 357-358)

La repetición dialógica cantada (donde aparece el tópico) es una de las formas de atenuar la rigidez esquemática de la Loa, donde apenas se produce conflicto entre Entendimiento y Voluntad.

Poggio se exhibe como orfebre de la lengua en variables como la que aparece en la Loa «El Amor Divino» cuando define el efecto acústico del sonido de un clarín que *escribe* sus notas en el *pentagrama del cielo* en sólida sinestesia:

La dulce voz de un clarín  
rompa el viento, el aire hiera,  
*y escriba en campos azules*  
el metal *sonoras letras...* (pág. 300)

234. *Ibidem*, págs. 448-449.

También Poggio describe el *texto del llanto* en la *página del rostro* por la dicha de la emoción; en la «Loa a Nuestra Señora de las Nieves» de 1685:

Cuando al corazón oímos  
por las voces con que llora,  
en sus *líquidos estilos*  
regocijado el idioma,  
y los ojos *escribieron*  
en dos *líneas lacrimosas*  
los contentos, hilo a hilo  
y las dichas, gota a gota... (pág. 350)

La metáfora «reja del arado» por ‘estilo’ se encuentra atestiguada ya en la literatura romana pero su base es más antigua <sup>235</sup>. El campo era comparado con la escritura, de forma que las líneas del texto son los surcos del terreno. El labrador *escribe* mientras hiende su arado. Poggio añade una variación estética: las lágrimas son las *líneas* que atraviesan el *libro-campo* del rostro; así, en el romance «A la ausencia del Excmo. señor don Félix Silva»:

Y que esta nueva memoria  
nuevas lágrimas vertía,  
  
que *nuevos surcos araban*  
*sobre otras aradas líneas...* (pág. 262)

Reservamos para el final las variables más cercanas a la pureza del centro metafórico. En la Loa «El Estudio» (1689) en combinación con la antítesis engaño/desengaño, la escritura aparece como factor desvelador de la verdad. Se produce toda una *summa* del proceso en la visión alegórica que despunta agotando todos los motivos de la metáfora: el *scriptor* (el desengaño), el *scriptum* (tersas cartas), las *grafías* (caracteres de oro), los materiales (blanca plana de nácar y sólido papel de perlas) y los procedimientos descodificadores: la escritura y la lectura o estudio.

235. E. R. Curtius, *op. cit.*, vol. I, pág. 440.

Fe, Devoción, ambas altas,  
del mayor misterio, esferas,  
*tersas cartas, donde escribe*  
el desengaño, y alienta,  
en *blanca plana de nácar,*  
*sólido papel de perlas,*  
que *sus caracteres de oro*  
*o se estudien o se lean...* (pág. 333)

El prodigio de las conversiones se obra por facultad de Dios. En la Loa «La Hermandad» (1680), el riguroso paralelismo acentúa en proceso ascendente tal capacidad divina, gradación que se concluye en clara cláusula encomiástica:

[Las transubstanciaciones]  
obras del brazo de Dios,  
milagro que el saber *dicta,*  
prodigio que el poder *sella,*  
asombro que el amor *firma*  
y que es, de espanto en espanto,  
*memorial* de maravillas... (pág. 295)

Si en Abreu vamos a ver la unión precisa con Dios a través de la escritura, en Poggio el *Libro-Mundo* se trasmuta en *Libro-Dios*, fuente de conocimiento suprema y realización *impresa* del amor *textuado*; así, en «El Ángel y el Hombre»:

En mi Dios Sacramentado  
*que es libro abierto en que exponen*  
*y explican altas materias*  
*sus estudiados amores...* (pág. 343)

### *Pictoescritura*

La zona de intersección lírica que comparten pintura y escritura en el núcleo metafórico depara antiguas concepciones del mismo acto de componer: *se escribe pintando y se pinta escribiendo*. Es otra de las ilustraciones *impresas* de la realidad: pintar es *describir, textuar* el mundo prehensible. Utiliza la convención de falsa humildad para

excusarse si la pintura no está a la altura del original: doña Inés de Vandeval y Cervellón.

Va de pintura, atención,  
que tiro la primer *línea*  
y voy *pintando* el cabello  
mal aire, mejor diría  
que voy *pintando*, señoras,  
el ojo de aquella mina... (pág. 277)

Y va simultaneando escritura y pintura en el retrato en dos procesos que se resuelven en uno solo. La pintura es proyecto de *mimesis*: el *pincel/pluma* reproduce *copiando* los modelos que se emulan. Las manos de Filis se generan recreando esa energía absoluta que construye la propia amada:

Jazmines les tornearon los primores,  
artífices de tanta arquitectura,  
formáronse a sí mismos y en la hechura  
de su gala se hicieron *copiadores*... (pág. 246)

Dentro del «engaño» barroco a los sentidos, tópico general de la época, se producen las sinestias sobre los atributos de la amada; ahora, la boca de Filis descubre el nácar de sus dientes al pincel del pintor: «y al nácar sólo escuchan *los pinceles*» (pág. 245). Poggio, en su gusto recurrente por teorizar poéticamente, reflexiona sobre la pintura misma, que desvela una doble secuencia en su génesis: una *copia invisible* previa en el *papel del pensamiento*, sobre la cual se dispone la segunda o plasmación material posterior; en la loa «La Hermandad»:

Hace un pintor un retrato  
y, mirando al rostro del  
original que retrata,  
tan atento al parecer  
de aquel rostro, comprende  
y con noticia tan fiel  
forma la mental imagen,  
que allá, *en el terso papel,*  
*del espacio imaginario*  
*pintura invisible fue*

donde antevista la supo  
*dibujar* y disponer... (pág. 293)

La Naturaleza también se *textualiza* como marco de representación pictórica; en la Loa «La Emperatriz»

toda la selva se alista  
y es cada flor un pebete,  
el campo, *verde tapete*  
y el prado, *vario tapiz*... (pág. 375)

En otras ocasiones, la variante procede en forma de apotegma popular, a pesar de la condición teológica de la quintilla «Al Santísimo Sacramento»:

Por amor sufrió su entrego  
por fino es puesto en un juego,  
amante en sangre la tintan:  
este amor estaba ciego  
*según como me lo pintan*... (pág. 253)

En «Alábase a una dama fea», la *pintura del amor* posee la capacidad de trasmutar la fealdad en hermosura. He aquí el conflicto barroco apariencia/esencia:

Ninguna se llame hermosa,  
llámese querida, que este  
es *el gran pincel* que hace  
las facciones excelentes... (pág. 274)

Se fomenta el carácter plástico del lenguaje, de la escritura que se envuelve en *textura pictórica*. La memoria se liga a esta variante como «suspensión» de las glorias de don Esteban de Llerena. El recuerdo se esclarece con la luz (=pinceles) de la imaginación (=pintura): es la *pictoescritura* de la fama.

La imaginación que *pinta*  
con unas luces tres prendas  
tanto en ellas como en otras  
visibles glorias suspenda.

O luz tiene en la memoria  
o *pinceles* en la idea... (pág. 263)

Memoria/luz, pintura/evocación. Tenemos así una nueva red de sistemas en el núcleo metafórico, vinculando Memoria-Historia-Pintura desde la raíz de la *escritura*.

Poggio recoge también la tradición de los emblemas de estos siglos. Describe los usos epocales y la composición del emblema, transformado en «empresa» por su valor universal y referencia a Cristo. La fijación gráfica se combina con el lenguaje de la imagen en simbiótica solidaridad en la loa «El Amor Divino»: el mote (Amor y morir), el dibujo simbólico (representado por el Pelicano y el Fénix<sup>236</sup>) y la glosa en grafías moradas sobre campo áureo:

que a los lados del amor pendan  
un Pelicano, y un Fénix,  
y por monte desta *empresa*:  
Amor y morir; y al pie  
mi segunda tabla; y tenga  
este *mote*, fondo en oro,  
que diga en *moradas letras*:  
agradecidas mejillas,  
dad humedecidas *señas*... (pág. 312)

Así, la empresa o emblema resulta ser un complejo *signo* de cargadas sugerencias y un ejemplo de utilización escrituraria porque los símbolos se ligan al concepto o ente representado por la *semiologización gráfica* que, en ocasiones, adquiere la exclusividad de la antonomasia: sucede con gran parte de las alegorías referidas a Cristo.

236. J. E. Cirlot, *op. cit.*, págs. 204 y 356. Ambas representaciones significan el amor generoso e infinito (se suponía legendariamente que el pelicano amaba tanto a sus crías que las alimentaba con su sangre, tras abrir su propio pecho a picotazos) y el triunfo de la vida eterna sobre la muerte, respectivamente.



## Tejido textual

La identificación etimológica entre *tejido* y *escritura* se cumple literariamente en el radio de acción metafórica del tópico. Son formas de *textualización*, de *semiologización*.

La primera de tales representaciones *tejidas-textuadas* es la invitación que Poggio hace a su amigo Gaspar de Ayala y Rojas en una octava que celebra a Salamanca como núcleo intelectual de la cultura, encarnada en la diosa Minerva (Atenea)<sup>237</sup>. El manto de la diosa *teje* /representa el don de la sabiduría:

Ven a donde de perlas y de estrellas  
*bordado* veas pender militar manto  
de erudita Minerva... (pág. 248)

La *textura* o *tejido* también se realiza por mano de la Naturaleza. En la Loa «La Nave» (1705), Poggio hace uso de un viejo tópico del hombre que sortea los peligros en un mar tormentoso (trasunto de las pasiones y la vida, respectivamente), viaje azaroso de incontables jornadas. El transcurso incesante de días y noches de la Nave, símbolo mariano, en su peregrinar hasta puerto palmero:

Así, surcando el cristal,  
los astros, sus centinelas,  
*todo el sol tejó sus velas*  
con disposición tan una,  
que fue su quilla la luna  
de que la vemos calzada... (pág. 384)

No sólo se *entreteje* o se *trama bordando* sino que el propio lenguaje es el medio más elaborado (*labrado*) para alcanzar el conocimiento en virtud de la constante interrogación intelectual; en la Loa «El Estudio» (1689):

237. AA. VV., *Diccionario de la mitología...*, cit., págs. 99-102. Atenea se representa por la lechuza, por ello el manto de la diosa se *borda de estrellas*. El ave tiene la facultad de ver en la oscuridad, como la inteligencia en las tinieblas de la ignorancia.

Del arte, voz y concepto  
que los corazones *labra*,  
es harpón cada palabra... (pág. 328)

Es común en Poggio la expresión *tejer danzas* 'danzar', aplicado a los movimientos y gestos que se ejecutan en el baile cruzando y descruzando los pies o brazos los bailadores y bailadoras entre sí como si *bordaran* una gran tela enlazando los hilos. La *urdimbre* sería el baile, *tejido/texto* de la *trama* entre la danza y la música. En la «Loa a Nuestra Señora de las Nieves» (1685): «ya en danzas que coros *tejen*» (pág. 350). En la Loa «Los ángeles tutelares»:

Aquí vienen para el templo  
mis alegres devociones,  
coro de danzas *tejiendo*... (pág. 316)

En la Loa «La Nave»:

*danzan, tejen* las doncellas  
al son de mil caracoles (pág. 382).

O en las décimas a su tío don Luis Maldonado:

donde de ninfas un coro  
*teja danzas*, cruza vueltas (pág. 251).

### *Lectura*

Vinculada directamente a la escritura se encuentra la facultad descodificadora. Ciertas direcciones del tópico desde su comienzo presentan esta variable, quizá la más inmediata al acto de escribir: se *escribe leyendo* y lo escrito siempre se concibe para ser leído. La lectura se vinculaba en la tradición neoplatónica al desentrañamiento de las ideas por el rostro. Leer es descifrar, interpretar *deletreando* mentalmente o traduciendo en sonidos los signos de un escrito. En última instancia, lectura y escritura se necesitan. El hombre *lee* los mandatos *escritos* por la mano de Dios; para civilizaciones antiguas la Naturaleza debía interpretarse *leyendo en ella* sus fenómenos inde-

finibles. Las estrellas, el mundo vegetal, el alma, el hombre, el destino son *textos* susceptibles de descodificación a través de la lectura.

Poggio, en la «Loa al Admirable Nombre de Jesús» (1720), se refiere a la magnanimidad de las pirámides de Egipto, una de las maravillas del Mundo Antiguo sobre la metáfora *libresca*:

tan altos escaladores  
quisieron ser del Olimpo,  
que sus *funerales moles*  
tan solamente elegían  
*a los cielos por lectores...* (pág. 395)

En el romance «A la ausencia del Excmo. Sr. D. Félix Silva, conde de Guaro», se produce un conseguido engranaje metafórico entre mejillas, gozo y corazón que *escriben el texto* de la emoción desatada:

No dejas, que al ver tus *letras*  
cuando *el corazón leía*,  
se las escuchaba el gozo  
y las *copió* a las mejillas... (pág. 262)

### *Publicación*

Una de las fases del proceso editorial es la publicación. También en el plano metafórico, las variantes se desplazan hacia esta dirección significativa. Publicar es dar a conocer, hacer colectiva y general una información escrita. En graciosa prosopopeya, en el romance «A un jilguerillo», un pajarillo *divulga* con su canto el *texto musical* de sus trinos:

Mira, que es músico el árbol  
y que tiene un ruiñeñor  
que más que canta *publica*  
los delitos de su voz... (pág. 282)

Al igual que Cairasco de Figueroa, Poggio se aplica a la definición de virtudes o capacidades de naturaleza abstracta. En la loa «El pregón» (1690) lo hace con la Memoria y se establece otro nexo aso-

ciativo entre subsistemas del tópico: la Memoria es un *libro* que *publica* los asuntos del Entendimiento e interviene diciendo:

y como yo soy primero  
en la dignidad, me cupo  
antes que la voluntad  
venir al feliz *asunto*  
que *publicó la memoria*  
como sierva del estudio,  
fámula de la razón  
y maestra del discurso... (pág. 354)

También el amor es *libro* y *escritura* que *divulga* la naturaleza del sentimiento, ofreciendo a la Virgen (en la «Loa a Nuestra Señora de las Nieves», 1685) «lo más dulce que posee el alma amante»:

Llevad, Señora, con vos  
estas ansias siempre cortas  
y permitidle al amor  
los afectos que *pregona*... (pág. 352)

Ya habíamos visto que la identidad mitológica de la divulgación es la Fama. La mención de la «tercera vida» es *transcrita* con la *pluma*, en socorridísima dilogía («Epitafio al Excmo. Sr. Duque de Béjar»): «Fue de su Fama voz, alas y *pluma*» (pág. 241).

### *Texto dentro del texto*

Tan dada la forma de la loa sacramental a la alegoría, en «El estudio» Poggio aplica la *intratextualidad* cuando presenta al personaje leyendo el preludio de un supuesto libro de meditación para referirse simultáneamente al preludio de la propia Loa:

No hay bien humano, *dice este preludio*,  
como meditación, lección y estudio  
cuyo desvelo atento  
abrevia todo el Cielo al pensamiento... (pág. 327)

Este procedimiento superpone el plano de la actuación escénica

(el texto de la propia loa) al meramente *libresco* que sirve de simple soporte *escriturario* al parlamento del personaje.

#### FRAY ANDRÉS DE ABREU

El único testimonio lírico de Fray Andrés de Abreu lo constituye su *Vida del Serafín en carne y vera efigies de Cristo, San Francisco de Asís* (1692)<sup>238</sup> y su solitaria existencia en la producción poética del autor proclama la suficiencia de las obras señeras. La intención hagiográfica explica el devenir incansable de sus cuartetas, llenas de encomio y admiración hacia la vida del santo. Esta determinación había sido reconocida por Viera y Clavijo, que en su «Biblioteca de los autores canarios» afirma que «sostiene siempre el mismo tono, sigue la misma frase enfática y se emboza en la misma oscuridad»<sup>239</sup>. Quizá se deba a ello el que su producción poética se reduzca a esta obra única: depuración, exquisitez, barroquismo elegante y consumado. Aunque la necesaria erudición se vierta a veces en pedagogía excesiva, el extremado tono panegírico no desborda a quien se sabe en el deber de la docencia y la persuasión hacia la profesión de su credo. En la «Dedicatoria» él mismo confiesa que «es menester apartar las atenciones de la pequeñez del sacrificio para alentar el culto»<sup>240</sup>. El propio Concilio de Trento dictaba en la Norma xxv que los artistas instruyeran y confirmaran los artículos de la fe, que excitaran al pueblo a adorar y aun a amar a Dios<sup>241</sup>. Tal precepto debía acatarse bajo toda forma artística y nuestra tradición de lírica sacra así lo

238. La figura del fraile orotavense ha sido tratada con el rigor y la atención que merecía en la citada tesis doctoral de Jesús Díaz Armas. Este profesor ha publicado, como hemos dicho, la edición crítica de su *Vida de San Francisco*.

239. *Vid.* Viera y Clavijo, *op. cit.*, pág. 855.

240. Citamos siempre por la edición cuyo volumen se conserva en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna: Fray Andrés de Abreu, *Vida del Serafín en carne y vera efigies de Christo San Francisco de Assis*, Madrid, 1692. El libro tuvo una segunda edición en Toledo, en 1744. Véase ahora la excelente edición (ya citada) de Jesús Díaz Armas.

241. Emilio Orozco, *op. cit.*, pág. 72, anota que «un acuerdo del Concilio, correspondiente a la sesión xxv que, precisamente, por no ser negativo, de limitación ni prohibición, supone un positivo impulso o exigencia que tenía que favorecer en el arte el desarrollo de nuevos medios expresivos de carácter barroco».

atestiguaría. Este fraile franciscano no iba a ser una excepción, ya que dentro de la vida monástica había optado por la solución creativa. Nada mejor para ello que esclarecer la figura y excelencias «de nuestro Patriarca Serafín»<sup>242</sup>, cuya trayectoria singular se prestaba sin duda a la transformación literaria<sup>243</sup>. Aprovechando la coyuntura, Fray Andrés de Abreu utiliza un inteligente equilibrio: un argumento de inestimable altura exigía la expresión celosa, el ritmo saturado y denso, el tono ensimismado, la cadencia iluminada de cultismos e hipérbatos; junto a ello discurre un vocabulario parcialmente allanado, una métrica simple y una semi-transparencia casi inusual en nuestros autores barrocos. Una y otra cosa, profusión y simplicidad —que no sencillez—, jalonan su recorrido poético. Con ello no se condice la observación según la cual «desde el principio hasta el fin del poema, sin pausa y sin respiro, el poeta hace su andadura a paso de metáfora, sin concesiones al lenguaje llano. Su fórmula parece ser ... *eludir el nombre cotidiano de las cosas*»<sup>244</sup>. Ciertos pasajes demuestran su opacidad, pero no se observa el extremo gongorino de cerrazón y oscuridad. La línea interna es inteligible; el discurso biográfico, ordenado y lineal. Se citan escasos cultismos acérrimos («perístasis», «corifeo», «himeneo», «paraninfo») y junto a ellos, Fray Andrés de Abreu cede al fresco afectivo: «arroyuelo», «navichuelo». Las referencias mitológicas y bíblicas, la tensión sintáctica, los valores simbólicos y, sobre todo, la incidente presencia de la metáfora procuran un lector avezado, capaz de codificar «los vuelos del alma» en la abstracción del autor al sumergirse en la vida de San Francisco. A pesar de todo, el poema se abre a un auditorio más extenso que al que se destinaban las *Soledades* y el *Polifemo*. El autor procede con el énfasis de una jaculatoria y las tópicas alabanzas al santo se van aderezando y en-

242. *Vid.* Fray Andrés de Abreu, *Vida...*, cit., preliminares.

243. El tema ha sido motivo literario desde que «la *Vita* de Thomas de Celano (1228) proporcionó la base para las narraciones literarias de la vida del santo (Heinrich von Burford, poema lat., ant. a 1230; Lamprecht von Regensburg, *St. Franziskan Leben*, siglo XIII; Girolamo Malipiero, *Seraphicae...*, 1531; Franz Mauri, *Franciscias*, 1571; Gabriel de Mata, *El Cavallero Assisio*, 1587; Antonio Bonciari, *Seraphis*, 1606; Agostin Gallucci da Mandolfo, 1618; Andreas de Abreu, *Vida del Seraphin... San Francisco d' Assis*, 1644)». Como se observa, Elisabeth Frenzel toma mal el dato de la fecha de la publicación en su *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976, pág. 189.

244. *Vid.* J. Artiles e Ignacio Quintana, *op. cit.*, pág. 48.

gastando en una continua erupción de realidad poética. Importa ahora el carácter de ruptura que posee consustancialmente la metáfora, transgresión y violencia de la realidad lingüística. Obsérvese el episodio del vencimiento de la tentación de la carne por San Francisco:

A preguntas de apetitos  
hay respuestas de tormentos... (fol. 50 n2, e. CDLXXXX)

Entre espinosas malezas  
(ovillos de un bosque espeso  
que para telas humanas  
peine le prestó el acero)... (fol. 50 n2, e. CDLXXXI)

se arroja (copo de blando  
algodón que peinó el seco  
erizo en cuyas espinas  
pomos fijó el sentimiento... (fol. 50 n2, e. CDLXXXII)

No cabe duda alguna: los componentes semánticos o semas cobran identidad lírica en la medida en que son capacitados para actuar como formas de contenido poéticas. El tamiz, el pulimento lo proporciona casi enteramente la metáfora sobre el cultismo («antiperítesis grato»), el paralelismo:

¿Nacido? Ved el establo.  
¿Alabado? Oid los cielos.  
¿Adorado? Hablen los Reyes.  
¿Ayuno? Entrad a un desierto... (fol. 72s4, DCCXVI)

También las antítesis: «Si muerto, ¿para qué vivo? / Si vivo, ¿para qué muerto?» (fol. 80x, DCCCV) o los violentos incisos:

hallaron —¡qué maravilla!—  
el cadáver —¡qué portento!—  
como vivo —¡atended siglos!—  
en pie. ¡Pásmense los cielos! (fol. 79v3, DCCXXXIV)

Sería impropio destacar, sobre todas, una de las múltiples metáforas presentes en el texto, y que lo inscriben en el más puro y encendido espíritu barroco. Especial virtuosismo exhibe la siguiente estrofa:

cuando sobre la campaña  
de competidos gorjeos  
fue entre clarines de pluma  
agradable el desconcierto... (fol. 68r4, DCLXVIII)

### *Liber Dei*

Hagiografía culterana y técnica metafórica nos llevan a la estilizada expresión barroquista del *Liber Mundi*. Esta joya lírica constituye la textualización más ajustada del tópico en la poesía lírica de los Siglos de Oro en Canarias; de ahí su importancia para nuestro estudio. Salvo el «obligado» panegírico de San Francisco, Abreu hace reposar la estructura del poema sobre este núcleo metafórico y a ello contribuyen la operatividad y la identidad de las variantes registradas, de una soberbia pureza, cercana a las esencias mismas del tópico.

El laborioso ejercicio barroquista viene a certificar que son los espacios textuales cercanos a la desviación retórica los que, tanto en frecuencia de aparición como en pureza de variables, mejor atestiguan el comportamiento del *Liber Mundi*. Las referencias acuden en el texto de Abreu vinculando al *centro metafórico* —el Libro— con matices del área gráfica, visual y libresca. Las citaremos en razón a su índice proporcional de aparición y, por ende, de importancia y eficacia literarias.

### *Letras*

Caracteres, grafías, signos grafológicos son el instrumento más conciso de la metáfora. Representan las unidades mínimas de la expresión *bíblica* (en su más pura acepción etimológica) ya como juego metalingüístico:

¡Oh, *letra*, que en penas *cifras*  
tus costos y tus aprecio!  
Si es una *letra* una cruz  
no envidien muchas los necios... (fol. 32h4, CCCIX)

o metonímico, rematado en la rotundidad del *firmary* 'certificar, admitir, rubricar'. El traslado es doble y reversible:



*Letras* que el nombre de Dios  
en los labios lastimeros  
*firmase...* (fol. 9c, CLXXIX)

Los términos A (*letras*), B (*Dios*) y C (*firmar*) mantienen doble implicación: *Dios* es verificado por su *Nombre* y a su vez aquél otorga a éste capacidad de existencia por medio de la *rúbrica*. El parentesco aún es débil con el *núcleo* desde el punto de vista funcional, si bien Dios se concibe ya como *Auctor*, como *escribiente* (admítase el valor del participio de presente).

### *Dictado y lectura-escritura*

La reciprocidad de ambas funciones corresponde al status de cada agente en el proceso de la comunicación: *Dios-Magister dicta* la propia vida del santo, que se desempeña como mero amanuense. Las fuentes antiguas se funden en una sola: Dios revela y se revela en la *Escritura* que compone la *vida-manuscrito*:

Hombre y Dios, de aquella vida  
que *epilogó* el Evangelio,  
son *autores*: Dios, *dictando*,  
y San Francisco, *escribiendo...* (fol. 20e4, cxcvii)

El santo se impone y predica el riguroso voto de pobreza y humildad:

Al que admiró su alegría  
*dictó en cátedras* de hierro  
aguda práctica estoica... (fol. 9c, LXXXVI)

La lectura es descubrimiento, descodificación de los asombrosos fenómenos de la existencia. También es *traducción, traslación, desentrañamiento*. Nueva reversibilidad: la lectura es el acceso al mundo vertido en *texto* que, a su vez, es lectura, esto es: una *lectura que se lee* como 'interpretación'. Dios lee y es leído:

... a quien el Cordero  
abrió, *leyendo* en prodigios... (fol. 1a, vi)

## Tejido

Anotada la específica vinculación que desde el punto de vista epistemológico contraen las palabras *texto* y *tejido*, el arte del bordado se vuelve a convertir en un proceso de semiologización de la Naturaleza, que se brinda a ser *textuada/tejida*:

*ovillos* de un bosque espeso  
que para *telas humanas*  
peine le prestó al acero... (fol. 50n2, CDLXXXI)

Despeñadas *hebras* de oro  
de un Potosí ... (fol. 29h, CCLXXXI)

que, en *fluecos* de luz, guarnecen  
*brocados* que *tejió* el fuego... (fol. 24f4, CCXXVIII)

Como se comprueba, aparecen muchas de las formas explícitas o afines del bordado, de la *urdimbre* del texto natural, escenario semiótico del relato hagiográfico.

## Pintura

La técnica pictórica se presenta como otra de las manifestaciones *gráficas* en que el Mundo se ofrece y establece relación directa como medio de presentación visual con los signos gráficos. De este modo, los grabados, cuadros o lienzos ilustran el *Supremo Texto* que Dios constituye como Universo: la existencia, los mandatos divinos, los sentimientos se generan como materia plástica del gran *Libro*.

... Abrid el *lienzo*  
de esta vida, y la hallará  
más que *pintado* el deseo (fol. 72s4, DCCXIV)

de Penitencia primero  
título fue; bien *grabado*  
en sayales y preceptos (fol. 23f3, CCXX)

Dos originales roba

el *pincel* de sus deseos  
*copiando* en el nuevo Apóstol (fol. 19e3, CLXXVIII)

pareció en labios de un ángel  
*copia* del mayor secreto (fol. 4a4, XXXIII)

El núcleo metafórico se estrecha en estas variantes porque *pintura/bordado* se funden complementariamente. *Pintar* es describir, fijar, *grabar* la naturaleza, *demarcar* el relieve de los objetos como *tejidos* del pincel que les otorga fe de realidad. *Pintura/bordado* son a la postre una misma técnica barroca de *textura* para *impresionar* la vida toda. Spitzer<sup>245</sup> justifica la violencia, el claroscuro, el laberinto de tensiones, el patetismo en la pintura barroca. El mundo visible es expresado en sus aspectos pictóricos y éstos son grafismos, señales, marcas, signos que alimentan «la ilusión de los sentidos».

### *Escultura*

No sólo la pintura es técnica de *textualización*. La realidad se esculpe como si fuera *escrita*, a golpe de cincel. La estética barroca dota a la obra de voluminosidad, dinamismo, corporeidad. La *escritura-escultura* es nuevo medio o instrumento para la fijación de los preceptos: Dios esculpe (como modela el barro original) y afirma en él su omnipotencia. No olvidemos que las Tablas de la Ley eran piedras en las que Moisés *escribió* por mano de Yavé el Decálogo dictado por Él. ¿Existe mayor simbiosis entre *lectura-escritura* y *escultura*?

Regla que tase las vidas  
y dé forma a los empleos  
pide a Dios, y Dios la *esculpe*  
en las *tablas* de su pecho... (fol. 20e4, CXCVI)

Ha de observarse cómo las variantes confluyen en puntos de inequívoca intersección donde los límites son tan confusos e indefini-

245. Vid. Leo Spitzer, «Garcilaso, *Third Eclogue*, lines 265-271», *Hispanic Review*, xx (1952), pág. 246: «The term *pintar* used in this connection is obviously a Latinism: *pingere* was used in Latin also of *embroidery*».

bles como la propia existencia de aquéllos. ¿No desembocan afines *pintura, lectura, escultura o grabado* en la metáfora del *Libro Universal*?

### *Impresión*

Seguimos ascendiendo en espiral hacia el eje del núcleo metafórico, discriminando variantes y matices de concepción más heterogénea. El campo semántico 'imprensa' se liga íntimamente al libro y a su gestación, de forma que acoge cierto tipo de variantes anexas a la dirección fundamental de la metáfora primitiva. El poema se cierra como el testamento más evidente del *Libro Cósmico*, que no basta a recoger los milagros del santo:

Consulte el libro la vista  
y hallará que *el mundo entero*  
los *estampa*, y que aún son cortas  
*las planas del Universo...* (fol. 83x3, DCCCXVII)

El *estampado* (por su valor significativo 'fijeza') es la variable más solicitada:

Y antes que sus llagas  
*estampa* en él sus alientos (fol. 70s2, DCLXXXVII)

Brilla el hombro delicado  
la Cruz *estampada*... (fol. 6b2, LIII)

¡Oh Dios inmortal! ¿Qué leyes  
en los *mortales cuadernos*  
queréis *estampar*?... (fol. 81x, DCCCIV)

O los versos iniciales donde vuelven a aunarse *pintura/escritura* por vía de la *impresión*:

Peregrina, hermosa imagen  
de Dios que en tan corto *lienzo*  
*estampando*... (fol. 1a, 1)

La heterogeneidad es la constante que preside este conjunto de variantes:

¿Cómo hacéis en corta *plana*  
tanta *impresión* de misterios? (fol. 6b2, LIII)

y sobre *planas* de mármol  
dejó sus cultos *impresos*... (fol. 7b3, LXV)

¿Cómo no pensar de nuevo en la *escritura-escultura*? El lenguaje se hace tipográfico en instrumento, proceso y resultado:

¡Qué obra! ¡Qué *impresión*! ¡Qué propio  
trasunto de los misterios  
divinos! Cesen las *prensas*  
que éste es un vivo *Evangelio*... (fol. 72s4, DCCXIII)

No hay mejor remate de estrofa. Así pues, la imprenta y toda su industria abren una vía nueva para el cauce metafórico.

#### *Otras variantes*

Buceando en Casares<sup>246</sup> bajo el lema LIBRO descubrimos *facistol*: 'Atril grande donde se pone el libro para cantar en la iglesia'. Abreu compone una hermosa metáfora con ello: las aves *leen* e interpretan sus compases musicales sobre los atriles de la vegetación. Este ejercicio de lectura musical presupone la existencia de un texto: el *libro de la Naturaleza*:

cuando sobre *facistoles*  
de altos laureles y enebros  
llevaron dulces compases  
ruiseñores y jilgueros... (fol. 68r4, DCLXVII)

246. Julio Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1959, pág. 265.

Simultáneamente, dos variantes precisan otra dirección metafórica: San Francisco y su ejemplar existencia figuran como *palimpsesto* de la presencia de otra *Escritura* subyacente, superior y perfecta: la de Dios. El santo es un *episodio* del *Libro de la Vida*.

... Claro *argumento*  
de ser grande obra de Dios  
autorizarla su *Sello*... (fol. 6b2, LV)

La ratificación rotunda, la absoluta confirmación también es *gráfica*: Dios impone su *rúbrica* y su personal *Sello*.

La Cábala y la revelación de los números son adyacencias de la metáfora central por cuanto existe toda una oscura y subterránea concepción del mundo: los Números son los principios de las cosas y el cosmos se ordena numéricamente. La deuda con el pitagorismo es obvia pero nos interesa lo que de signos cifrados posee, grafías al cabo del *gran Texto*:

*Guarismos* el desengaño  
inmensos llena, y en ellos  
son gigantes santidades  
del *primer número: ceros*... (fol. 28g4, CCLXXI)

Reorganizan el inventario de la Creación:

*Memorias* del hospedaje  
*selló* el agradecimiento,  
dando en las vidas de un río  
el anual sabroso *censo*... (fol. 26g2, CCLIII)

La última de las variantes híbridas enlaza con la *analogía* o *relación de correspondencias* establecida entre macrocosmos y microcosmos: Dios y el Hombre. Francisco Rico<sup>247</sup> señala la tendencia que propende a la vinculación del hombre '*pequeño mundo*' como obra gráfica del Creador, ya en la variante *dibujo* («Una de las principales y más heroicas cosas y de más alta y subida perfección que el omnipotente y sapientísimo artífice *debuxó* en la máquina inferior ...

247. Francisco Rico, *El pequeño mundo...*, cit.

es la compostura del menor mundo»<sup>248</sup>), ya *lectura* («después de bien considerado, *leyendo* en tal celestial armonía y correspondencia mucha de la sabiduría divina, afirmó que había escrito un libro de las alabanzas de Dios»<sup>249</sup>). Son dos avances metafóricos que sitúan o ligan la imagen del hombre como obra *escrita, pintada, leída o debuxada* de Dios. De esta forma, la pintura y su universo visualizador se convierten en claro complemento de la *escritura* o ésta en apéndice de la otra. Mundo y submundo: *texto copia del Texto*:

fue de aquel sol y estos astros  
abreviado firmamento (fol. 27g3, CCLX)

### *Libro y Escritura*

La mayor proporción de variantes gira directamente, como es natural, en torno al Libro y a la Escritura. Son, por tanto, puras, cercanas, inmediatas al proceso metafórico central. Definen, atestiguan y verifican la existencia efectiva del núcleo. El mundo libresco aparece mixtificado en variables funcionales de diferentes realidades en una sola, en el *Texto* que se abre, que se *lee*, se *deletrea* y se persigue en un círculo que atrapa la palabra del tiempo en el tiempo de la palabra. Somos texto, escritura-base de una esencia creada y re-creada para ser generada y extinguida: Dios, el universo inconmensurable, la finitud de la existencia, las horas insignificantes de su fugacidad, la naturaleza toda, se semiologizan en un enorme *cuaderno* del cual *texto, letras, planas, líneas, margen, láminas* son todo cuanto existir pudiera: un *libro* infinito, incesante y sincrético cuyo Autor se re-crea a cada instante gráfico. El primer impulso, el brote de la vida protoplásmica llevaba la impronta de su creador, el lenguaje de la mano que lo escribía y se escribía. El proceso es circular: Dios realiza y se realiza en virtud del acto de escribir; Abreu entonces se limita a *transcribir* una de sus *páginas*: la vida de San Francisco. El escritor que escribe porque ha sido escrito nos recuerda la cosmovisión de

248. *Ibidem*, pág. 138, nota 160.

249. *Ibid.*, pág. 195, nota 267.

Unamuno<sup>250</sup> o de Borges<sup>251</sup>. El carácter elevado del tema hagiográfico (nunca abandonamos el campo semántico) se presta con viveza a la plasmación de la metáfora:

... que al cielo  
deletrear pudo pimpollos  
las *líneas de sus cuadernos* (fol. 21f, cci)

... ¿Qué leyes  
en los *mortales cuadernos*  
queréis *estampar*... (fol. 81x, DCCCIV)

Abreu establece en ocasiones una continuidad metafórica rayana en la alegoría:

¡Oh, purísima María  
[...]  
en quien las *líneas* son astros,  
la *circunferencia*, cielo! (fol. 27g3, CCLXIV)

de un sermón *eterno libro*  
en cuyos *limpios cuadernos*  
inmenso campo es la *plana*... (fol. 27g3, CCLXV)

¿Existe acaso evidencia más cumplida? Las virtudes, los santos votos, los milagros, el espíritu vehemente de San Francisco se inmortalizan en la gran *Obra escrita por Dios*:

250. En *Niebla*, la «nivola» de Unamuno, Augusto Pérez clama desesperadamente por la vida que le va a ser negada. La angustia es doble cuando el propio Unamuno reconoce ser producto de otro «autor» que le ha concedido su vida misma. El predeterminismo unamuniano de raíz existencial lo conduce a la concepción del *Mundo como un sueño de Dios*.

251. También a Jorge Luis Borges le apasionaba el tópico de la circularidad del tiempo y la existencia humana. El argumento de «Las ruinas circulares» (*Obras completas. 1923-1972*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1983, t. I, págs. 451-6) desarrolla toda una cadena de sueños y soñadores infinitos que se repiten ciclicamente, de la misma manera que la historia de la vida es una escritura que desciframos y en la que nos escriben y descifran. Amplias referencias podemos encontrar sobre este aspecto en Jaime Alazraki, «El universo como sueño o libro de Dios», *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 65-73.



... de su Vida  
fue el Portal primer modelo  
llenando sus *líneas* pobres  
las *planas* del pensamiento... (fol. 61q, DLXXXVII)

Así dispuesto y llenando  
virtudes y sentimientos  
sus *planas*, abrieron *margin*  
a nueva *impresión* los cielos... (fol. 66r2, DCLI)

Se registran otras variantes —que por brevedad e insignificancia omitiremos— no menos explícitas. Refieren constantes ya citadas arriba. A propósito hemos reservado para estas líneas finales acaso las más exactas y pulidas del fraile orotavense: aquellas que, en su depuración, amalgaman toda la epistemología del proceso metafórico, tan inmediatas al origen de la metáfora como la metáfora misma:

Sólo el cielo es *librería*  
del ángel que *glosa* y *texto*  
tiene en la deidad, y es docto  
el Serafín sin maestro... (fol. 52n4, DIX)

La *bula* —dice— es María  
y los ángeles del cielo  
testigos; Cristo, el *notario*  
su palabra, *firma* y *sello*... (fol. 57p, DLXII)

De su profunda humildad  
*él mismo es un libro entero*  
su fe se *escribe* en milagros (fol. 70s2, DCLXXXII)

Mundo-Libro-Dios en perfecta unidad sin resquicios ni intersecciones, con la absoluta consumación de quien —por efecto de la *impresión*— se ha hecho *Verbo* ('palabra *escrita*') para habitar entre nosotros <sup>252</sup>:

252. Los versos que siguen son citados por A. Sánchez Robayna como ejemplo de «brevisima y precisa alegoría» de «la unión con Dios»; *vid.* su *Museo Atlántico*, cit., pág. 21.

*El Libro Eterno del Padre  
impreso en segundo cuerpo  
se vio con su aprobación  
licencias y privilegios... (fol. 70s2, DCLXXXII)*

El poeta se sirve de los usos editoriales de la época (Aprobación, Licencia, Privilegios, obligados al frente de todo libro) en audacísima continuidad de la vieja metáfora. ¿Puede darse ejemplo más literal y *material* de cumplimiento metafórico?

## APÉNDICE

Tal como indicamos en los preliminares de este trabajo, hemos incluido en un capítulo adicional al resto de los autores de los Siglos de Oro en las Islas, bien por la incidencia secundaria de sus obras en el conjunto de la producción áurea, bien (y sobre todo) por la menor proporción y calidad estilísticas de las variantes que en sus poesías se registran. La presencia del tópico, y no factores de orden cronológico, ordena, por tanto, la secuencia de estos autores.

Pedro Álvarez de Lugo y Usodemar (1628-1706) fue abogado, corregidor de Tenerife y La Palma y lugarteniente en esta última <sup>253</sup>. La poesía fue actividad fundamental en su marcada propensión artística <sup>254</sup>. No se discute la autenticidad de su vocación poética pero debemos inscribirlo en la nómina de «hombres de letras» de talante mixto que en don Pedro representaban el derecho y la práctica y teoría literarias. El conjunto de su obra es importante «pese al carácter decididamente menor» <sup>255</sup> en una triple dimensión: creador, teorizador y crítico. De las obras relacionadas en la *Biobibliografía* de Millares Carlo, seguimos sin conocer *La lanza de Aquiles* (obra inconclusa en 1689) y la *Fábula de Atalanta e Hipomenes* (impresa) <sup>256</sup>. Sánchez Robayna halló el manuscrito que cita Millares Carlo en la Biblioteca de la Sociedad «La Cosmológica» (Santa Cruz de La Palma). Este contiene *Las Cadenas de Alcides*, la *Ilustración del Sueño de la décima Musa Mexicana* y la *Apología soñada contra un Juicio*: el primero es un tratado de retórica; el segundo, un comentario incompleto del «Pri-

253. Millares Carlo, *op. cit.*, t. I, pág. 135.

254. F. Lugo y Rodríguez, «Biografías de palmeros ilustres. D. Pedro Álvarez de Lugo y Usodemar», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 5 de agosto de 1968.

255. A. Sánchez Robayna, *op. cit.*, pág. 23.

256. Datos extraídos de las palabras finales del «Prólogo» de *Convalecencia del alma* (Madrid, 1689).

mero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz<sup>257</sup> y el tercero una defensa de la obra de Salvador Jacinto Polo de Medina, *Gobierno moral a Lelio*, «el Séneca de Murcia», según el mismo Álvarez de Lugo<sup>258</sup>.

La identidad literaria y el tono poético del amigo murciano se evidencian en su *Convalecencia del alma más perdida cuando más hallada en el inmundo cieno de los vicios* (Madrid, 1689), cuyo único ejemplar conocido hemos consultado<sup>259</sup> e incluido en la mostración textual del *Liber Mundi*. Del mismo modo que la *Primera y Segunda parte de las Vigilias del Sueño: Representadas en las tablas de la noche y dispuestas con varias flores de ingenio* (Madrid, 1664)<sup>260</sup>, está escrita en prosa y verso y exhibe la aridez de un tratado moral. Por último, citado por Millares Carlo<sup>261</sup>, existe un códice en poder de los herederos de don Félix Poggio Lorenzo (Santa Cruz de La Palma) donde figuran composiciones de Álvarez de Lugo, Juan Pinto de Guisla, Juan Bautista Poggio y otros, manuscrito que se ha dado en llamar «cartapacio de Gabriel Bosques del Espino» por ser éste el nombre de su compilador<sup>262</sup>.

Ninguna de sus obras aportó al diligente abogado la gloria y el reconocimiento de gran poeta pues no pasó de ser un notable ingenio entre los suyos. Su escasa trascendencia contrasta con la proyección social y cultural de su coetáneo Juan Bautista Poggio (sobre todo, y como se ha visto, por sus Loas). A pesar de su irregular conocimiento (ya paliado por la edición facsimilar), Pedro Álvarez de Lugo es el autor más completo desde el punto de vista filológico: no sólo compone sino que ejerce de comentarista minucioso y teorizador al uso de los grandes tratadistas en retórica.

257. Editado por Sánchez Robayna en *Para leer «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, FCE, 1991.

258. Sánchez Robayna ha realizado una edición facsimilar de la *Convalecencia del alma* [1689] (La Laguna, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1993), a la que acompaña el cuaderno *Pedro Álvarez de Lugo y la moralística del Barroco*, en cuyo Apéndice edita la *Apología soñada*.

259. *Vid.* A. Sánchez Robayna, *Poetas...*, *op. cit.*, pág. 30, nota 44.

260. Existe un ejemplar en El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.

261. *Op. cit.*, págs. 137-8. Reproduce una redondilla de las *Vigilias del Sueño* que aparece en el «cartapacio de Bosques del Espino» y diez versos de dos fragmentos sobre Apolo y Terpsícore.

262. Ana Pilar Figueroa Rodríguez (que lo ha encontrado) prepara un estudio anotado de este documento.

Si *Convalecencia del alma* es obra de madurez, *Vigilias del sueño*<sup>263</sup> representa la fase de una relativa juventud (la publica a los treinta y seis años). Preceden al texto los tópicos sonetos laudatorios al uso (uno de ellos pertenece a Jacinto Polo de Medina, en una prueba más de la estrecha amistad que compartían) y un epigrama de Francisco de Alarcón. En uno de ellos encontramos la primera variante de nuestro tópico (según veremos). La división de la obra obedece a la diferencia de tono poético en las composiciones líricas, que aparecen precedidas de los fragmentos en prosa. Son éstos los que realmente se vinculan al motivo del sueño, aquí ligado al *Liber Mundi*. El mismo Sánchez Robayna examina la identidad estructural y temática de cada parte<sup>264</sup>. La presencia de composiciones de carácter anecdótico conviviendo con otras de carácter grave otorga a la obra una cierta alternancia de espíritu y tono en un explicable desequilibrio, ya que las poesías no se vinculan con el viaje onírico del narrador. Así, coexisten, por ejemplo, unas décimas al Evangelista San Lucas, un romance a la Concepción Purísima, un soneto reprobatorio «A lo difícil de encubrirse los delitos» con unas décimas en que se da un «Consejo burlesco a un ladrón para que escape de las prisiones» o para manifestar el agradecimiento por el «regalo de unos melones, y un poco de turrón». A pesar de esa falta de sintonía, «el libro sorprende por su estructura ordenada y rigurosa en lo que toca a la disposición de los poemas»<sup>265</sup>.

En el pre-texto de la obra encontramos la primera de las referencias al tópico: se trata de la clásica mención de la *scriptura ad aeternitatem*, escri-escultura para la posteridad en virtud de la Fama: «Quede tu nombre en mármol esculpido» (v. 5) en el soneto que le dedica su amigo Rodrigo de los Herreros. Pero, antes de abordar el ámbito esencial de la escritura, el motivo del *tejido/texto* aparece ligado a la presentación emblemática:

263. *Primera, y Segunda parte de las Vigilias del Sueño: Representadas en las tablas de la noche, y dispuestas con varias flores del ingenio*, Madrid, por Pablo del Val, 1664. Cfr. A. Millares Carlo, *op. cit.*, t. I, pág. 135.

264. *Para leer...*, cit., págs. 22-25.

265. *Ibidem*, pág. 22.

Aguardando está la hora  
fatal de su sol, la Aurora;  
y porque el agudo filo  
se acerca ya de *hilo en hilo*  
hoy de *hilo en hilo* le llora. (fol. E1)

Versos que glosan la representación pictográfica que se recoge en el siguiente argumento: «Pintóse al mismo intento un estambre con este mote: *Vitarum flamen* cuyos hilos la más cruel de las Parcas (Átropos) iba cortando de uno en uno, acercándose al hilo, en que estaba pintado un sol con el nombre de JESÚS en medio, y sobre él algo distante la Aurora en forma de estrella radiante vertiendo lágrimas. Era el mote de la Parca: *Atropos fecat*». El tópico sirve de elemento unitario para la interacción metafórica de los componentes superpuestos: la asociación vida-hilo (ligada al ejercicio mitológico), la representación emblemática que opera de imagen a escritura y la simbiosis pintura/narración como procedimientos semiológicos equivalentes.

Existen casos en que el binomio pintura / poesía se confunde en el procedimiento de la *figuración*; aunque se establezca un falso litigio en la capacidad de representación de una frente a la otra:

No es de menor fundamento  
lo escrito que lo pintado,  
que en lo escrito hubo cuidado,  
como en lo pintado tiento (fol. D6)

La décima anterior expone la leal competencia y el viejo pleito de la *dignitas* en la estimación de las artes: pintura y escritura son además *modi operandi* de estilización (exigencia de «cuidado» y «tiento»), dos vías que, a la postre, abocan en un único camino —el semiótico— para re-crear el universo.

La pintura como imitación de la naturaleza formula una concepción gnoseológica del mundo: la pluma cósmica del *Deus pictor* acoge bajo sí todo acto de existencia, toda criatura que es. La génesis plástica iguala pintor (modelo) y obra en la siguiente quintilla, «A la Soledad de Nuestra Señora»:

Vos sola sois *Copia* tal  
del sacro original Dios,

que cree el pincel más legal,  
ser cualquiera de los dos  
sin defecto original... (fol. D8)

O la superación de la especie cuando excepcionalmente la copia alcanza la plenitud por efecto especular del *grand peintre*; así en el romance «A la Concepción Purísima»:

Con ser el pintar sin sombras  
la mayor imperfección,  
sin ellas *el Sacro Apeles*  
perfectísima os formó.  
Pinturas para de lejos  
suplen faltas al primor;  
pero vos no os apartáis  
del *Pintor*, que el ser os dio.  
[...]  
Y así *el dibujo más bello*  
sois, que en limpio vuestro Autor  
sacó, quedando en Adán  
*el original borrón...* (fols. C5 - C6)

Es curiosa la defensa implícita de la técnica pictórica barroca del claroscuro, así como la *gradatio* que establecen los pares «Adán-borrón» / «Virgen-dibujo más bello».

La igualación práctica de ambas artes daba origen desde la célebre sentencia de Plutarco *picturam esse poesim tacentem, poesim picturam loquentem* a la extremada discusión teórica sobre identidad, fines y naturaleza de una y otra y así los atributos permutaron sus atributos; la pintura debía ser, pues, elocuente: «... alienten la llama de tu valor (para vencerte a ti mismo en los asaltos de las deliciosas Musas) tantos heroicos esfuerzos, como te publican *las lenguas de los pinceles* en las historias, que te muestran estos lienzos» (fol. C2). En el límite fronterizo entre pintura y poesía, el tópico ha producido una total disolución de identidades: el Mundo se *pinta y escribe* simultáneamente.

Ya en el ámbito escriturario propiamente dicho vuelven a actuar las variantes de *estampación* («Muy *estampado* me quedó en el alma, cuanto observó mi cuidado en aquella horrible, como rara, visión», fol. C3), *lectura* como descodificación quiromántica («Y me diréis

por ventura / la suerte de mi *pintura* / por las *rayas* de mi mano», fol. A8), donde se diluyen escritura y pintura; o el *dictado* clásico de Apolo como manual de inspiración poética (fol. C4).

Vuelve a ofrecerse la Naturaleza en todo el esplendor de su *textura vegetal* en «que la flagrante Primavera *escribió con caracteres griegos en el papel de sus frescas hojas*» en audaz y continuada metáfora (fol. A5) o en clara voluntad de lectura anti-idílica de «menosprecio de aldea y alabanza de corte» (usando la permutación del tópico), lectura amparada bajo la intencionada simbología de «laureles»: «Y así teniendo v. m. por culpa vivir en su Patria ocioso a la sombra de laureles, que ciñeron las heroicas sienes de sus Progenitores (pudiendo *en el libro de sus verdes hojas estudiar esperanzas de posesiones mayores*)» («Dedicatoria»).

Curiosamente, *Vigilias del sueño* es la obra que registra una presencia más acusada y matizada de la variante *libro-rostro* como *papel* («pues en un instante *sobrescribiendo* su frente con *señales tristes*», fol. B8) o *tabla*:

Por llanos de carmín, ojos y frente,  
al teatro del rostro tus defectos  
disfrazados saldrán a hacerte punta,  
que en las tablas del rostro más prudente,  
diestros representantes los afectos,  
refieren cuanto el corazón apunta... (fol. E5)

Sin duda, *el texto de la faz* justifica su naturaleza escrituraria por la descodificación del valor significado por sus signos: «Esto decía el Desengaño, porque le estaba *leyendo* el corazón en el *papel* de su semblante» (fol. B5) o «declarándome primero *en los caracteres tristes*, que *leí en su semblante airado*, la sentencia de mis desaciertos» (fol. A1).

Como en *Espejo de paciencia*, también aquí el tópico afecta a la ley de estructuración general de la obra. El itinerario onírico del «narrador poético» transita en un proceso vigilia-sueño-despertar que se articula bajo apariencia metafórica de *tejido de la guirnalda* poética que es el *texto* (sueño y vigilia) *del Texto* (*Vigilias del sueño*). El viejo ejercicio pastoril trazará el recorrido desde el ámbito del deseo (emulación de la labor de Apolo) al de la ejecución (la propia práctica lírica en la obra). Así, las guirnaldas diluyen la frontera entre visión y



creación consciente, en una solución de (dis)continuidad creadora del sueño que se *teje* entre «guirnaldas de vigilia». La *estambre* de este doble hilo (visión y realidad) surgirá cuando «ojeaba ... mi pensamiento *el libro de mi memoria* (poco antes de haberme dormido) *leyendo en el inmenso campo de sus discursos cosas varias*» (fol. A1), dando cauce al desplazamiento escriturario por las *tablas de la noche* en que se hallan representadas, 'escritas', las propias *Vigilias del sueño*. El narrador *lee el texto que ha de ir escribiendo*, lo va descodificando a medida que lo crea. Precisamente la concepción libresca del Mundo que se descifra y gesta simultáneamente permite observar otra «lectura» del título (y del texto) de Álvarez de Lugo, que se aleja del *theatrum mundi* tradicional. La fórmula del tópicus vuelve a ser reversible desde que la *escritura/lectura* de las *Vigilias del sueño* se concibe y representa en la noche cósmica de los signos, como la autoescritura que nos otorga el propio conocimiento, el auténtico «sueño de la vigilia». Pero crear es descrearse, (des)cifrar la propia nada, la lectoescritura cero, que inicie de nuevo el eterno proceso convergente. El propio Álvarez de Lugo describe esta *escritura de la aniquilación*: «... mira cómo va borrando con la pluma, cuanto manda a la memoria, sepultando en los surcos negros, que hace, cuantos conceptos sembró en el campo de aquel papel, la remontada pluma de su Autor» (fol. B6).

#### CONVALECENCIA DEL ALMA Y LIBER MUNDI

La escasa bibliografía crítica sobre la obra del autor es la prueba más evidente de su virginidad tanto como objeto de estudio cuanto de lectura. Se ha preferido la inclusión de la *Convalecencia del alma* por el valor de las variantes del tópicus registradas y por ciertas características en el texto y en su «periferia» que lo dotan de cierta singularidad en la literatura áurea de Canarias. El análisis del núcleo metafórico en la obra constituye este aparte metodológico porque la *Convalecencia del alma* no es, como ya se ha apuntado, composición estrictamente poética. Es más: la prosa barroca predomina sobre los escasísimos poemas distribuidos de forma esporádica y que sirven de transición entre las series de capítulos en prosa. La importancia de tales recesos líricos no permite justificar la recepción del *Liber Mundi* (ya comprobaremos que casi todas las variantes se registran en prosa

únicamente) pero sí ciertas peculiaridades del talante literario de Pedro Álvarez de Lugo. En primer lugar, han de citarse las autorreferencias que el propio autor realiza de sus obras y composiciones: Millares Carlo ya reproducía las palabras finales del «Prólogo»<sup>266</sup> de suma trascendencia porque en ellas se desvelaba la existencia de obras hasta hace muy poco inencontradas. Tales declaraciones aluden a la anterioridad de las *Vigilias* y la *Fábula*, la inconclusión de *Las cadenas de Alcides* y la inminencia editorial de *La lanza de Aquiles*, citados ambos en el momento de publicarse la *Convalecencia del alma*, esto es, en junio de 1689<sup>267</sup>.

En los paréntesis poéticos de ésta, el poeta se trata a sí mismo como refrendo o cita literaria cuando incluye un soneto y una redondilla al margen (pág. 154) de las *Vigilias del Sueño*, tomándose como autoridad lírica paralela a Cairasco de Figueroa, a quien cita en varias ocasiones<sup>268</sup> y a quien denomina «Ruisseñor» (pág. 64) y «jilguero canario» (pág. 131). Asimismo introduce elogios desmedidos a la figura de Jacinto Polo de Medina, otra de las autoridades citadas (págs. 27, 30, 133 y 168). Nos remite a la lectura del *Gobierno moral a Lelio* de éste, que distingue como paradigma: «Véase el discurso cuarto de su *Gobierno moral*, que será gran desdicha haberse muerto sin haberlo leído muchas veces» (pág. 27, fol. D2). De ahí que el estilo de Álvarez de Lugo esté poseído de una fuerte dosis de retoricismo encaminado a la disertación grave y artificiosa de tendencia moralista y adoctrinadora.

*Convalecencia del alma* se estructura a modo de tratado de moral estoica y cristiana en siete series de capítulos de variable extensión, cada uno de los cuales contiene varias subdivisiones. Entre serie y serie se producen los llamados «recesos líricos» que ilustran la materia precedente. El discurso adopta el tono de la disquisición y la demostración sobre opuestos: se formula dirigida a un interlocutor ficticio, Valeriano (como el *Lelio* de Polo de Medina), a quien se pretende adoctrinar y aconsejar. En una ocasión el consejo adopta la forma de mandamiento moral: es el caso de los cinco «Primores» (págs.

266. Vid. Millares Carlo, *op. cit.*, pág. 140.

267. Así lo suponemos por la «Suma de la Tasa», en los Preliminares de la obra, con fecha de 3 de junio de 1689.

268. A. Sánchez Robayna, «Garcilaso y Cairasco», art. cit., pág. 27, nota 10.

52-57, fols. G2-H). Una vez expresado el contenido o aviso moral al comienzo, el discurso o cuerpo desarrolla o retuerce la idea primera en una suerte de expresión circular: por ejemplo, el capítulo III de la cuarta serie repite bajo giros sintácticos y léxicos la enseñanza de la humildad y perdón ante la ofensa y ofensor sobre la variable del tópico *impresión* o *sello* de la mano que atenta y la mejilla que recibe. La prosa es, por ello, eminentemente barroca, con radiantes oxímoros. En la página 51 se define la Liberalidad: «Es, finalmente, la Liberalidad un *cautiverio gozoso*, un *yugo deleitable*, una *violencia apacible* que, desatando sus manos en beneficios, deja los albedríos de todos a todos en dulces lazos».

Es autor manifiestamente libresco: sería innecesaria la relación de fuentes y citas de autores clásicos, antiguos y coetáneos del autor: desde los filósofos griegos, la Patrística, la Biblia, la mitología, la Emblemática, obras lexicográficas, enciclopedias, históricas, religiosas (por supuesto) hasta Polo de Medina, Cairasco o el mismo Quevedo. Desarrolla un gran esfuerzo humanístico y filológico que descubre un autor preocupado por la consulta disciplinada de la tradición más sólida y autorizada. De la tradición precisamente le viene el uso tópico del *Liber Mundi*, aquí formulado en variables de no escaso valor literario.

Sobre un fondo mitológico (Apolo y Dafne) se realiza la primera formalización del núcleo metafórico: el libro de la Naturaleza aparece aludido desde la operación descodificadora de la lectura: «en laurel fue transformada la castísima Dafne, para que en sus verdes *hojas lea* el curso de los años...» (pág. 85). Es, al fin y al cabo, una *variatio* de la *escritura del tiempo* en las *hojas* del árbol, en evidente dilogía. Variable individual constituye también la «escritura viva» del corazón sobre los actos, en analogía con el arte de la pintura y su efectismo ilustrador: «Ha de ser la humildad tan hija del corazón que lo *copien al vivo* las acciones exteriores» (pág. 29).

También aparece la variante de «escritura escultórica» o «sobre bronce» en asociación a la memoria-agente de «impresión»: «... *graba con el buril de tu memoria* en ese material basto aquel vulgo de espinas que traspasó tu conciencia y serás vaso digno de la memoria de todos» (pág. 15) o «procura asegurar el mundo las memorias heroicas *con hipotecas de mármoles y bronces...*» (pág. 105), en clara identificación del *mundo escrito sobre piedra*. Ligado a la simbología cristiana (de uso lógico en la obra: tenemos, por ejemplo, el «Celestial

Pelicano» como representación alegórica de Cristo<sup>269</sup>) está la *escritura cifrada*, sobre todo, en la revelación de realidades crípticas como el misterio de la Santísima Trinidad: en las «Lyras» (págs. 33-34) se desarrollan los juegos simbólicos y conceptuales de los números en la reversible definición de la Esencia una y trina.

De amplia acogida goza la variable del *tejido-texto* del mundo en alusión al mito de Penélope (pág. 69) sobre la *trama-vida* o en clara correspondencia con la *impresión* del *texto* del ultraje en el *papel* del rostro ofendido:

Púrpura, pues, con palmas es aquella que visten las mejillas ultrajadas de las manos injuriosas, cuyas palmas quedaron *estampadas* en la cara y en la honra que saca al rostro colores. Y así, Valeriano, si por el honor divino consiguieres algún día esta gala que *teje* el sufrimiento... (pág. 109)

La formalización se redondea con las variantes hilos-lágrimas y vida-guinalda tejida:

*Hilen* sucesivamente tus lagrimales para que *la guinalda que ya teje tu cuidado* para el último día, tenga con qué atar tus flores; pues si les faltan estos hilos (con que se van uniendo) antes que falte el *hilo de la vida*, viéndose desatadas, se quedarán perdidas... (pág. 195)

En elaborada metáfora dilogística se confunden plumas ('instrumento' y 'órgano') y tinta-escritura del mar con carbón-escritura de la fama:

... hallarás todas las plumas que le faltaron a Ícaro sabiendo (para caer sin ellas en el mar de su nombre) y *te darán la tinta que piden plumas tales las corrientes del Po*, ennegrecidas con el cadáver de Faetón que, por sus humos, fue a humo y a carbón reducido... (pág. 33)

La última de las variantes y, por supuesto, la más pura es la de mayor extensión textual de toda la muestra registrada: el carácter ilativo de la argumentación moralizante dilata la formalización de la

269. Vid. J. E. Cirlot, *op. cit.*, pág. 356.

variable *escritura-lectura del texto de la cara* (págs. 158-159), aquí desposeída de la dirección semántica de ideología amorosa. Tal variante se articula sobre tres motivos semiologizados:

a) el texto de la frente: «*Letras* son las dobladas *líneas* de la frente, que *publican* la tristeza con que el corazón del envidioso se halla...».

b) el texto del odio en las sienes: «Vaya un semblante risueño *testando aquellos renglones*, que *en la margen* de la frente *suele escribir* el odio de la envidia, ... siendo esas *letras* mismas la *firma* con que estás certificando las ventajas que te lleva el envidiado».

c) las cejas-signos o grafemas en el *texto* de la envidia *escriben* el abatimiento o *señalan* la altanería del envidioso-envidiado, «pues llorando el envidioso aumenta con su llanto la *tinta* que se agotaba en ensalzar las prendas del envidiado...».

El proceso semiótico es absoluto: graffias, caracteres, margen, renglones, papel, escritura y publicación del mundo-texto en el Texto del Mundo. Álvarez de Lugo exhibe las manifestaciones librescas del tópico más sistemáticas: presenta las variables en formación de conjunto, creando un círculo metafórico sobre la dilogía y la superposición. Admite, más que ningún otro autor, la presencia activa de la tradición (y por ello del tópico) en su plausible esfuerzo de erudición y adoctrinamiento moral por vía literaria, a pesar del excesivo vituperio de Viera y Clavijo:

Todo el libro es una continua alegoría y una declamación llena de centones sobre los vicios y virtudes. El estilo es el malo de su siglo, enfático, verboso, figurado, oscuro, sentencioso y de algarabía, pero adornado de erudición y buena moral <sup>270</sup>.

Sánchez Robayna «corrige» la despreocupación crítica por Álvarez de Lugo desde una doble vía de actuación: la edición facsimilar de su *Convalecencia* y el estudio complementario (*vid. supra*) que ilustra certeramente el lugar que al palmero le corresponde en el ámbito de la prosa didáctica del siglo. Se da la circunstancia de que añade el texto de su *Apología soñada contra un juicio dormido* en la citada introducción crítica. Sobre el adoctrinamiento que supone este «Elogio de las virtudes», Sánchez Robayna aclara que «estamos ante

270. J. Viera y Clavijo, «Biblioteca de los autores canarios», *op. cit.*, t. II, pág. 400.

una reflexión ... en el ámbito de la conducta virtuosa en sentido cristiano, aquí limitada a la esfera de la moral individual» (pág. 17). En un ajustado examen, Álvarez de Lugo cobra la vitalidad literaria del autor moralizante con preocupaciones retóricas, cuya prosa de ideas hace convivir a clásicos, la Biblia, la mitología, los Padres de la Iglesia y contemporáneos (Cairasco, Polo de Medina, Quevedo) en una obra que rezuma las «centellas de elocuencia ingeniosa»: es la imagen del creador integral, rayano en lo filológico por conjunción crítica, autorial y teórica.

Manuel Álvarez de los Reyes (¿ - ?) continúa siendo un enigma para la crítica del periodo áureo en Canarias. La breve y escueta noticia biobibliográfica que de él se tiene<sup>271</sup> demuestra no sólo el desconocimiento sino la penuria crítica y editorial que ha sufrido, ya paliada<sup>272</sup>. Hasta el momento no ha sido objeto de estudio ni materia de monografía, aunque haya de contarse con él para completar el «mapa poético» de los Siglos de Oro en Canarias.

Los pocos datos de su biografía lo vinculan, en sendas estancias, a las ciudades de Valladolid (donde edita su única obra conocida, el *Libro Real de la carta executoria*<sup>273</sup>, en 1604) y Lisboa (a donde se desplaza con el Condestable de Castilla para asistir a la boda de su

271. Desde Viera y Clavijo («Biblioteca de los autores canarios», *op. cit.*, pág. 864), A. Valbuena Prat (*vid. op. cit.*, pág. 29), Andrés de Lorenzo-Cáceres (*vid. op. cit.*, pág. 12) hasta A. Sánchez Robayna (*Poetas canarios...*, *cit.*, págs. 20-21) los datos se repiten. La información más completa la aporta A. Millares Carlo en su *Biobibliografía...*, *cit.*, vol. I, págs. 143-6.

272. No lo acogen ni J. Artilles e I. Quintana, *op. cit.*, ni tampoco A. Sánchez Robayna en su *Museo Atlántico...*, *cit.* Lo edita irregularmente J. Blanco Montesdeoca en su *Antología...*, *cit.*, págs. 169-186, con graves errores y deficiencias, y con mejor fortuna A. Millares Carlo, que incluye en su *Biobibliografía...*, *cit.*, págs. 144-5 dos sonetos y un villancico. No obstante, su obra puede leerse y estudiarse merced a una edición facsimilar del ejemplar lisboeta (con introducción de C. Brito Díaz, La Laguna, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1994).

273. Por citar su título completo: *Libro Real de la carta executoria en alabanza de la gloriosa Sancta Anna y San Ioachin, y otras letras a lo diuino en loor y alabanza de otros Sanctos. Con un tratado del Seraphico San Francisco, con el juyzio final*, Valladolid, por Pedro Merchán de Calderón, 1604. El ejemplar único de esta edición se conserva en la Hispanic Society of America; de la edición de Lisboa se conserva otra copia en la Biblioteca Nacional de dicha ciudad (ambas catalogadas por A. Millares Carlo, *vid. op. cit.*).

hija, doña Ana de Velasco —a quien dedica su obra—, con el Duque de Braganza y donde ve de nuevo la luz su librito el mismo año). Esta obra, que se incluye en otro proyecto poético mayor que no ha llegado hasta nosotros<sup>274</sup>, obedece al criterio arbitrario del autor de avanzar parte de la materia poética de éste «para que en esta Quaresma se ejerciten muchos virtuosos y contemplatiuos Lectores» («Al Lector», preliminares). También se tiene noticia de otra obra suya<sup>275</sup>, cuyo interés suscita la imagen del escritor preocupado por la circunstancia histórica y no sólo entregado a la creación poética religiosa.

La copia de Valladolid presenta ciertas variantes con respecto a la de Lisboa, menos breve y de mayor dispersión temática. La innecesaria urgencia editora que parece sentir Álvarez de los Reyes pone de manifiesto, sobre todo en la de Valladolid, la apresurada selección de las composiciones, la arbitraria disposición en el conjunto y la falta de correspondencia con lo que se anuncia en el frontispicio: la copia de Lisboa presenta cuatro sonetos laudatorios (la de Valladolid sólo uno y la respuesta del autor), unas «Otauas a la Virgen María», una «Letra en alabança del glorioso San Illefonso», unas «Redondillas en loor y alabança del glorioso San Iacinto», una composición titulada «La Iglesia mi madre mía», el «Recuerdo a los olvidados del riguroso día del juyzio», unos «apuntamientos de la sagrada escritura» y una «otaua final» (cuya glosa junto con «un tratado de todos los estados y gran recreación espiritual» encontraríamos en el aludido *Libro del pleyto de Dios y el hombre*), inexistentes todos ellos en la copia de Valladolid que, por su parte, incluye un «Villancico al glorioso San Pablo», no presente en la otra.

Este opúsculo anuncia en el frontispicio cuatro núcleos anecdóticos (la «Carta executoria», el «Tratado en Diálogo entre el mundo y el glorioso San Francisco», las composiciones finales en torno al «riguroso día del juyzio» y la amalgama restante de poemas y letras «en loor y alabança de otros Sanctos»), pero sólo se contienen los tres

274. Nos referimos al *Libro del pleyto de Dios y el hombre*, tantas veces aludido en los preliminares de su obra y que, al parecer, fue fruto de arduo trabajo «que he tenido y consumido mucho tiempo en la lima y poner en la perfección que está para la poder sacar a luz» («Dedicatoria», preliminares).

275. Viera y Clavijo, *op. cit.*, *ibidem*, cita su *Gobierno y Mesa de bastimentos para el remedio de muchos daños de las Islas de Canaria y en la mar y hacienda del Rey*; que hoy por hoy desconocemos.

primeros en la de Valladolid; de ahí que las irregularidades de composición y presentación puedan explicarse por la premura del autor en adelantar parte de una obra que iba a ver la luz meses después.

El *Libro Real de la carta ejecutoria* reproduce en el núcleo temático principal, en torno al que gira el resto de los poemas, uno de tantos documentos epocales donde se establecía el litigio y examen de la limpieza de sangre, a instancias de algún noble o hidalgo que así lo solicitara<sup>276</sup>. La impugnación de la hidalguía suponía un descrédito tal que la familia iniciaba un proceso cuya tramitación concluía con la resolución, que, si era favorable, exigía la obtención de una *ejecutoria*, a saber, un documento que probaba la posesión de la condición nobiliar y que se encuaderna y guarda con celo porque representa el título de propiedad de la hidalguía. Lo curioso es que bajo esta parafernalia procesal se oculta la verdad desnuda: el litigio podía durar mucho tiempo y para ello se precisaba dinero para cubrir los gastos, siempre a cargo del solicitante; de esta manera, el ideal de vivir bajo condición de noble se establece en la posesión de bienes de fortuna.

276. La escasa cotización social de los hidalgos (rango inferior de la nobleza) se une a la venta irracional de cargos desde el siglo XVI que, junto a la decadencia político-económica de los últimos Austrias (en este caso, de Felipe III) propicia una práctica basada en un costoso sistema de diligencias para todos aquellos que, ávidos de promoción social y de obtención de puestos en la Administración, solicitaban la condición de ser reconocidos como nobles. Frente a criterios anteriores como la fama o la tradición inmemorial, ahora las medidas se extremaban por la repercusión social de la polémica, exclusivamente española, de *limpieza de sangre* (la demostración de que no existían, en el árbol genealógico, antecedentes judíos, mahometanos o tachados por la Inquisición). Este requisito, condenado por la Administración, circuló en la práctica como si se tratara de una ley no escrita: a su radicación en la costumbre cultural contribuyeron las normas dictadas por el colegio de San Bartolomé de Salamanca (donde se prohibía la entrada a todos aquellos que no fueran *ex puro sanguine procedentes*) y el estatuto promulgado por Juan Martínez Silíceo, arzobispo de Toledo y preceptor de Felipe II en su juventud, en su cabildo para impedir el ascenso cómodo de bajos aspirantes a la carrera eclesiástica. Para una revisión del tema, *vid.* A. Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1963; *eiusdem*, *Instituciones y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1985; AA. VV., *Historia de España: La crisis del siglo XVII. La población. La economía. La sociedad*, t. XXIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1989; Henry Kamen, *La Inquisición española*, Barcelona, Grijalbo, 1977, y AA. VV., *Pleitos de Hidalguía que se conservan en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid*, dirigido por V. de Cadenas y Vicent, Madrid, Hidalguía (Instituto Salazar y Castro), 1980. El problema ofrece una casuística tal que se crean en las Chancillerías de Granada y Valladolid salas especiales para este tipo de litigios, las *salas de hijosdalgo*.



Además, se crean dos tipos de nobleza: la *de sangre o notoria*, formada por aquellas familias sobre las que no cabía duda alguna y la *de ejecutoria*, que tenían que litigar para demostrarlo. El hecho mismo de «ser objeto de una probanza» demostraba que no se pertenecía a esa clase de nobles cuyo linaje nadie osaba contradecir.

La obra de Álvarez de los Reyes aúna la práctica social con los fundamentos culturales de «divinización»<sup>277</sup> y así resulta una composición que hace convivir el énfasis religioso con las fórmulas del lenguaje procesal. La paradoja de «probar la nobleza de sangre de Jesucristo» no supone la revisión de un artículo de fe ni la ironía de una verdad histórica: el autor opera como creador barroco desde la sorpresa, el asombro y, simultáneamente, la predicación. La lectura de un Dios «humanizado», que se acerca a las tribulaciones del hombre, secunda el aspecto de que «el cristianismo se fundamenta en lo inconcebible: pare una Virgen; se humana un Dios; se sacrifica una víctima. Tales misterios constituyen la religión»<sup>278</sup>. Encontramos, en la obra, amplias dosis de moralística cristiana (véase el inventario de aptitudes y mandamientos del «Edicto de la Virtud») en una única modalidad lírica, la religiosa, que se matiza en tonos diversos como la hagiografía, la catequesis, la devoción, la meditación, el panegírico y la mística.

Ni *flos sanctorum* ni «miscelánea a lo divino», este breve compendio atiende ciertas proyecciones como el tema mariano o el carácter épico-narrativo de los episodios martirológicos. La polimetría tampoco parece obedecer a las convenciones al uso, que estipulaban un verso más dilatado para el floreo y el concepto, que la hegemonía que aquí presenta el metro menor en redondillas y romances<sup>279</sup>. No obstante, conviven octosílabo y endecasílabo (en sonetos y tercetos) en una mezcla indecible del espíritu popular dado a la sutileza del

277. No sólo se vuelven «a lo divino» las obras de los autores clásicos o las de los poetas de amatoria profana sino también otras manifestaciones de índole extraliteraria, como los juegos y bailes. En este ámbito entraría el curioso *contrafactum* que se hace en la obra de Álvarez de los Reyes del documento de una ejecutoria. Vid. Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, especialmente cap. IX.

278. Bruce W. Wardropper, «La poesía religiosa en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, IV (1985), pág. 203.

279. Vid. Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, Anéjicos de R.F.E., 1970.

juego conceptual y el espíritu italiano propenso a la música, la suavidad y la expansión. Junto a momentos de bella factura lírica encontramos fórmulas desgastadas de énfasis, algunas convenciones epocales y el tono medio de un poeta evidentemente menor. La originalidad del molde de «ejecutoria a lo divino», los aciertos de la frescura rítmica en los villancicos iniciales o la «militancia épica» de sus santos lo adscriben a la poesía religiosa convencional de su siglo.

#### EL *LIBER MUNDI* EN EL *LIBRO REAL*

Es posible rastrear nuestro tópico en el *Libro Real de la carta executoria* que, desde su título, ya se implica en el ámbito de lo gráfico. Las reducidas variantes que aquí se encuentran nos emplazan, exclusivamente, a lo escriturario. El recurso lírico de la «ejecutoria a lo divino» da pie a asociaciones semiológicas del tipo *Vida-libro*, cuando, por efecto de la práctica jurídica, ha de presentarse la genealogía del solicitante, aquí por medio de su intermediario poético. La vida, entonces, se convierte en el *texto de los antepasados*:

Donde puso por cabeça  
deste título y blasón  
*libro de generación*  
de filiación y nobleza... (fol. A7)

El propio documento de «probanza» es la *escritura divina* que se ratifica por la solvencia de los «testigos de gloria»:

Tales testigos de gloria  
puso en *su carta* el Señor  
para más fuerça y honor  
desta carta executoria... (fol. A10)

Todo el trámite se convierte en un proceso de *escritura*, de modo que la fijación gráfica es el medio de legitimación. En el plano divino intervienen *el libro de la memoria*, aquí como «archivo de la fe», la *rúbrica* redentora de la Cruz o el *sello* impreso como cierre de documento:

Cuya probança saque  
en este estilo moderno  
del *archivo sempiterno*  
de nuestra sagrada fee.

Que en fuerça de executoria  
repara toda desgracia  
sacada en limpio por gracia  
para *perpetua memoria*.

*Corregida y señalada*  
con su *signo* que es tal Cruz  
del processo original  
que passo en cosa juzgada.

Fecha en nuestro fauor  
*sellada* en Ierusalén  
el año de nuestro bien  
para gloria del Señor... (fols. B3-B4)

El resto de las variantes las absorbe el proceso de unión (*impresión*) mística entre Dios y San Francisco, tan del gusto para la expresión *escrituraria* del proceso. Dios se *textualiza* en el santo como divinidad hecha hombre:

[Francisco]  
La humanidad celestial  
fue el patrón santo con quien  
el diuino y sumo bien  
en mí imprimió esta señal... (fol. C5)

[Mundo]  
Esta hazaña sola es vuestra  
de compitiendo con Dios  
auer querido ser vos  
de su pasión signo y muestra... (fol. C6)

[Mundo]  
Si os mirassen sin pasión  
mirando Francisco en vos  
y luego mirando a Dios  
sois de una misma impresión... (fol. C7)

Una vez producida la solidaria unión, el santo manifiesta ser el vehículo de la *escritura e impresión divina*. El *Liber Dei* viene a ser un *sobrescrito* en el Padre «Seraphico». Nunca como ahora Dios se ha hecho «verbo cifrado» ('escrito') en la condición humana:

[Mundo]

No he entendido aquesa cuenta  
pero a mí mal parecer  
nos quiere hazer creer  
*que fue verdadera imprenta...* (fol. C7)

[Francisco]

A la vista lo remito  
según que se muestra en mí  
y así yo digo que sí  
*que a mí viene el sobrescrito...* (fols. C6-C7)

La presencia del tópico no es acusada pero sí lo suficiente como para ubicarlo dentro de las constantes culturales de la lírica de los Siglos de Oro en Canarias. También en este poeta menor, hasta el momento esclavizado a una escueta referencia bibliográfica, el ejercicio de la tradición cobra vigencia a través del *Libro-Mundo*.

Bernardo González de Bobadilla (¿ - ?) es otro de los oscuros escritores de los siglos áureos en las Islas. Si exceptuamos a Bernardino de Riberol, fue el primer autor del archipiélago en verse impreso: sus *Ninfas y pastores de Henares*, una novela pastoril al uso renacentista, fue publicada en Alcalá en 1587. Todo el caudal de estereotipos del género converge en la novela, que parece haber sufrido con el tiempo el desdén crítico de Cervantes en el escrutinio de su *Quijote*<sup>280</sup>. La

280. «Púsole aparte con grandísimo gusto, y el barbero prosiguió diciendo:

—Estos que se siguen son *El Pastor de Iberia, Ninfas de Henares* y *Desengaños de celos*.

—Pues no hay más que hacer —dijo el cura—, sino entregarlos al brazo seglar del ama: y no se me pregunte el porqué, que sería nunca acabar» (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición revisada, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1996, pág. 80). Avallé-Arce (*La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1975) y López Estrada («Un autor canario de libros de pastores: Bernardo González de Bobadilla y las *Ninfas y pastores de Henares*», en *Homenaje al profesor*

generosa aparición de versos en detrimento de la prosa justifica su inclusión en este trabajo, si bien es peor poeta que novelista. Erradicado de las Islas, tiene para ellas sólo un recuerdo: la adopción del verso esdrújulo, que Cairasco de Figueroa hiciera célebre, en su extensa canción de Palanea del Libro II. El atildamiento poético es parajo del erudito en la obra de este orgulloso estudiante de Salamanca, cuya pose de escritor acreditado mal congenia con el convencionalismo de sus versos, a pesar de algún logro aislado.

Instalado en los clichés de la tradición, las variantes del tópico también responden a las formas más erosionadas de la metáfora; así, elabora imágenes con el motivo recurrente de la *escritura* de las huellas: «El lindo pie imprimiendo de tal suerte / que cuanto pisa en flores transformaba» (I, fol. 23v)<sup>281</sup>, o:

Y vuestra orilla dora  
el pie gentil y blando  
y adonde queda *impreso*  
por extraño suceso  
las violas y flores van brotando... (VI, fol. 209v)

También se alude a la costumbre pastoril de la *escritura vegetal* sobre el papel generoso de la corteza: «... y se hallaban *escritas* en los álamos / las penas de Melampo duro y rígido» (II, fol. 56v); letras que preludian en hiriente epitafio la dulce muerte del árcade:

Y quédese fijado  
de mi vida el discurso lastimero  
en este verde prado  
poniendo este letrero  
con la llorada causa porque muero... (I, fol. 32v)

---

Sebastián de la Nuez, Universidad de La Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1991, págs. 27-56) deslizan juicios no demasiado elogiosos sobre esta obra de juventud.

281. Citamos, por supuesto, por la única edición moderna (facsimilar, Madrid, 1978): indicamos el Libro y el folio.

La escritura y el dibujo, por servidumbre neoplatónica, buscan su papel en las planas del corazón o en el lienzo del sentimiento: «Mi dolor con el tiempo no se afloja / por tener *estampado en la memoria* / el mal que gravemente me conjoga» (II, fol. 49v); «¡Cuán tiernamente amo la hermosura / de la que está *en mi alma dibujada*» (v, fol. 176r). Cerramos el inventario con una homérica escritura del amanecer, miniado en el pergamino del horizonte:

Cuando con claros matices  
la sacra y rosada aurora  
a las riberas de Henares  
pule, esmalta, pinta y dora... (vi, fol. 197r)

José de Anchieta (1534-1597) cierra nuestro inventario. Jesuita evangelizador, taumaturgo, gramatólogo, dramaturgo y poeta, compone sus primeras poesías antes que Cairasco de Figueroa hiciera lo propio en su cabildo catedralicio. Escrita, a buen seguro, toda su producción en Brasil, donde vivió hasta su muerte tras un breve período en las Islas y en el Colegio de las Artes de Coimbra, José de Anchieta es un caso curioso de escritor que amalgama diferentes culturas y lenguas en sus piezas poéticas y teatrales: instado por el ejercicio pastoral, combina sagazmente los elementos de las etnias autóctonas (melodías, danzas, simbologías) con los imperativos de la Orden bajo el embozo de su cultura europea (la praxis misionera, la exigencia catequética, el maniqueísmo virtud/vicio, el teatro y la poesía tardo-medieval, la lírica conceptual de cancionero, el guiño hagiográfico, la apología del martirio, etc.). Alterna, por necesidades extraliterarias, el portugués y el castellano con el latín y el tupí-guaraní, habilitando diablos, emperadores e indígenas en el universo de sus autos y de sus coloquios dramáticos. Su palabra poética se solaza en el espectáculo de la fiesta, del rezo, de la recitación, del baile, de la procesión, de la lección, y no se entiende su obra sin el ceremonial del dogma y sin la práctica cotidiana de la Iglesia. El sincretismo cultural lo empuja a divinizar tonadas y letras de villancicos profanos, si bien la frescura y el lirismo de las piezas populares, sobre las que reelabora sus canciones devotas, se diluyen en una poesía que sólo destella a veces bajo una grave pátina de admonición y aridez dogmática. Amén de sus grandes poemas en latín, de sus piezas teatrales y de su producción

poética en portugués y tupí-guaraní<sup>282</sup>, Anchieta fue poeta en su lengua materna, a la que parece regresar al final de su vida para componer la última de sus piezas teatrales, el *Auto de la Visitación de Santa Isabel*, que no llegó a ver representado. El conjunto de su producción lírica en castellano ha sido rescatado recientemente<sup>283</sup> del código mixto en que se arracima casi toda su obra: su «cancionero espiritual» consta de treinta y cinco composiciones, organizadas en torno a episodios históricos (el ataque de los piratas a dos expediciones de jesuitas en aguas canarias —los «Mártires de Brasil»— y el rezo del Santo Rosario, hecho al que se atribuye la victoria en la batalla de Lepanto), a Cristo, a la Virgen María y a San Cristóbal, amén de alguna composición de carácter circunstancial. La tendencia al arcaísmo, el sabor a poesía tardomedieval y la simplicidad de tono y modo exhiben el ejercicio de un poeta que no escribe para la imprenta, sino para el magisterio cotidiano de su apostolado; de ahí que, en ocasiones, su poesía adolezca de *poesía*. No obstante, descubrimos cierta ligereza en alguna de sus contrafacciones y la frescura conceptual de la lírica profana que se adivina bajo el palimpsesto de la divinización. El sentido pragmático de sus canciones, villancicos y glosas no desautoriza el uso retórico, si bien la linealidad de sus metáforas e imágenes revela una poética que huye de la gala y del disfraz de la palabra. A ello se debe, sin duda alguna, la existencia de paupérrimas variantes del tópic. Tan sólo dos ejemplos justifican la visión de la vieja imagen: la primera de ellas nos describe a la Virgen, en plástica *pietà*, escribiendo el

282. Para la vida y obra de Anchieta véanse los trabajos de los hermanos González Luis (José y Francisco) y de Fremiot Hernández González: AAVV., *José de Anchieta. Vida y obra*, edición de F. González Luis, La Laguna, Publicaciones del Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1988; AAVV., *José de Anchieta. Poeta, humanista y apóstol de América*, coordinado por J. González Luis, San Cristóbal de La Laguna, Comisión Diocesana del Cuarto Centenario de Anchieta, 1997, y J. González Luis y F. Hernández González, *Anchieta. Su obra literaria y pervivencia*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, 1999. Con motivo del IV Centenario de su muerte (1597-1997) se han celebrado Congresos y Simposios Internacionales (La Laguna, São Paulo, Coimbra), cuyas Actas revisan la figura del misionero, del humanista, del dramaturgo y del poeta, y añaden los últimos estudios al conjunto bibliográfico anchietano (*vid.* A. Millares Carlo y M. Hernández Suárez, *Biobibliografía...*, cit., vol. 1, págs. 181-250).

283. José de Anchieta, *Poesías líricas castellanas*, ed. de C. Brito Díaz, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1998, que seguimos para el registro de las variantes.

amor incondicional de la madre en el *texto* de la agonía corporal de Cristo:

Ya recibe en su regazo  
el cuerpo santo,  
y con lágrimas lo riega  
la madre pía,  
y, apretado entre sus brazos  
con grave llanto,  
dulces besos en sus llagas  
*imprimía...* (págs. 90-91)

La última variante de este *Liber Mundi* de la poesía de los Siglos de Oro en Canarias muestra un uso servil de la escritura de la redención, cuando el pincel de la gracia mariana bosqueja un silencio gráfico sobre el pergamino de los pecados por efecto de la palinodia:

¡Ojalá vuestra figura,  
oh María, dulce nombre,  
renueve en mí la pintura  
que *borró* mi vida oscura  
ofendiendo a Dios y hombre! (págs. 131-132)



## CONCLUSIONES

La observación y análisis del comportamiento textual del tópico *Liber Mundi* se aplicó a todas las producciones poéticas cultas de los Siglos de Oro en Canarias. El tópico presenta transformaciones poco sustanciales desde el punto de vista de su identidad fundamental, es decir, las variables que de él se desprenden mantienen las propiedades constitutivas —*grosso modo*— de la ecuación primitiva: el Mundo es un Libro.

Se constatan los principios operativos del núcleo de la metáfora:

1. La reversibilidad: la relación de equivalencia es susceptible de inversión, de modo que si el Mundo es un libro, éste posee, asimismo, la identidad de aquél.

2. La convergencia: todas las modificaciones o tiempos de la metáfora son devueltas al núcleo tópico inicial, a saber: la semiologización de la realidad.

3. «El absoluto metafórico», en palabras de Severo Sarduy: la asociación del mundo y del libro se obra por efecto de la metáfora, que disuelve ambas naturalezas en una sola.

No obstante, el tópico incluye múltiples variaciones que amplifican y desarrollan la base nuclear y sobre las que se establece un haz de sistemas que ofrece puntos de intersección o superposición. Tales estructuras derivadas desplazan la vieja imagen hacia proyecciones o direcciones determinadas que pueden originar, con la fijación temporal en algunos casos, nuevas cadenas tópicas. Se trata de los denominados «sistemas de representación» por vía epistemológica, cuando se generan formulaciones hiperculturales que implican a la historia, la ciencia, la religión o la filosofía: *Liber Vitae*, *Libro de la Memoria-Historia-Destino*, *el Texto-Tejido*, *Liber Naturae* y *Liber Dei*. Se trata de los libros del Libro e incluyen los conjuntos de variables específicamente contextuales, puntuales (éstas, en el nivel secundario de actuación). A éstas últimas las hemos denominado «variables estéticas» y se actualizan exclusivamente por vía retórica (metafórica). Son, en este caso, *las escrituras del Libro* y, por supuesto, de las acti-

vidades íntimamente relacionadas con lo textual: el dictado, la lectura, la publicación, la estampación, la impresión o las escrituras del corazón, la razón, la experiencia, el Amor o la de los elementos naturales, como el cielo, la corteza de los árboles, las aguas de un río, la escritura sobre piedra o bronce: letras, marcas, señales, grafías, *signos*, en suma, de un proceso semiótico universal. Todas las variables estéticas evolucionan de las hiperculturales y obedecen a las transformaciones lógicas que se operan con cada época, generación, autor y obra literaria. Son variables individuales (que no estilemas) por su localización y especificidad.

Salvo contadas excepciones, unas y otras variantes oscilan dentro del mismo campo potencial de posibilidades, representando mayor número y proporción, en todos y cada uno de los autores propuestos, las variables sobre la *escritura*. Se debe a ello el hecho de que es la actividad consustancial a la textualización. Con ella el mundo queda fijado, proyectado a la posteridad.

Con respecto a las variables individuales más extremas, aquellas que sólo aparecen en una ocasión, ha de indicarse que obedecen a las audacias expresivas del estilo personal: ofrecen máximo nivel entrópico la variable *facistol de los árboles* en fray Andrés de Abreu, la variante *codicilio del rostro* en Silvestre de Balboa o la curiosa y vivísima *escuela de la Naturaleza* en Juan Bautista Poggio.

Con el registro de todas las variantes se constata no sólo la fidelidad de la poesía áurea en Canarias a la tradición general, sino también los niveles de presencia textual del tópico: en la mayor parte de los casos, el *Liber Mundi* se realiza como un componente semántico-formal de naturaleza «trópica», es decir, cumpliendo dos de los principios universales de la Retórica: la *imitatio* o *mimesis* de los grandes modelos clásicos, y el *ornatus*, propio a toda creación literaria de lenguaje figurado. Sin embargo, en *Espejo de Paciencia*, de Balboa, y *Vida de San Francisco*, de Abreu, el tópico actúa en el «afuera» textual, en la periferia del relato, como procedimiento autorial compositivo de aplicación global: la realidad especular o *espejo-libro* en la primera o la *impresión místico-libresca* del santo en Dios y viceversa, en la segunda. En ellos podemos admitir que los textos se han ordenado *orgánicamente* en función del tópico *Liber Mundi*.

Otro de los niveles de la comparecencia del tópico es la ingerencia textual, esto es, cuando el núcleo metafórico sirve de cimiento *interno* a la estructuración de la obra: en este caso, nos hallamos en el

«interior» textual, y sucede así con la concepción de la Asamblea Sacra como un *tejido/texto* de historias y celebraciones eclesiásticas en la cosmo-hagiografía de Cairasco, o con el modelo de un informe de limpieza de sangre y su correspondiente carta ejecutoria en el *Libro Real* de Álvarez de los Reyes: estas variantes representan la continuidad funcional de los relatos líricos *hilados*, en la primera, y el pretexto retórico del esqueleto hagiográfico, en la segunda.

Cuando el tópico queda absorbido y clausurado en sus vías de realización textual se convierte en lugar común o cláusula hecha, como sucede en el Barroco con las fórmulas *pictóricas* de las descripciones *poéticas* y su «pintar describiendo o describir pintando».

Del presente trabajo se desprende que:

1. El tópico *Liber Mundi* se encuentra presente en todas las producciones poéticas cultas de los siglos XVI y XVII en Canarias.

2. Su presencia atestigua la fidelidad a la tradición diacrónica, que instituye formas de contenido reiteradas.

3. La formulación inicial del tópico no sufre transformaciones sustanciales desde el punto de vista epistemológico pero sí desde el punto de vista estético, al generarse variantes señeras con respecto a la ecuación primitiva, *el Mundo es un libro*.

4. El tópico crea *un signo cultural y literario común*, desde el punto de vista retórico, a los autores analizados: la *semiologización* en virtud de la metáfora.

5. La aparición de este elemento estructural que actúa en un doble plano (el semántico y el formal) permite hablar, si no de constante literaria, sí de *intersección estilística* en gran parte de la poesía áurea en Canarias.

6. El tópico se revela —por propia naturaleza «trópica»— ligado a las condiciones especiales de estilo personal y de la obra, de forma que tiende a aparecer en los niveles de abstracción y simbología: tal es el caso del alegorismo en el *Templo Militante*, de Cairasco, o la opacidad de la lírica religiosa de proyección mística (la *Vida de San Francisco*, de Fray Andrés de Abreu, o las loas marianas de Poggio). Queda, sin embargo, relegado a un motivo secundario en la poesía épica (el *Poema* de Viana), pseudoépica laudatoria (el *Espejo de Paciencia* de Silvestre de Balboa) o catequética (José de Anchieta).

7. Los casos de Pedro Álvarez de Lugo y Manuel Álvarez de los Reyes son independientes por las razones expuestas y la acogida del tópico se debe, sin duda, al afán libresco de su estilo doctrinal y mo-

ralizador sobre el refrendo de autoridades (no sólo literarias). El tópico entra aquí no como componente estético *per se*, sino como instrumento pedagógico.

8. La comparecencia del tópico *Liber Mundi* en la lírica áurea de Canarias permite la homologación de nuestros autores insulares con los del Renacimiento y Barroco oficial nacionales, al fin y al cabo compañeros de generación histórica y de aventura estilística.

9. En fray Andrés de Abreu encontramos las variantes más puras, más eficaces y las de mayor trascendencia textual en el campo de aplicación del análisis. Además, la fidelidad de las mismas al núcleo metafórico indica el grado de proporcionalidad directa con las fuentes de la Antigüedad. La *Vida de San Francisco* aglutina muchos de los modos de actuación del *Liber Mundi*: desde la singularísima variante *facistol* (única en toda la producción lírica estudiada) hasta la perfecta del santo convertido en copia fidedigna del «Libro Eterno del Padre», que atraviesa toda la obra, en un proceso *in crescendo* de absoluta eficacia constructiva y estilística. De no ser por el evidente objetivo instructivo del poema, la primacía de la vieja metáfora encontraría en este texto su *leit motiv*. La exacta recreación retórica del tópico ancestral alcanza en esta obra cotas insuperables para el período de la lírica barroca en Canarias. Su pieza poética refleja el dinamismo y la energía exacerbadas propias del barroquismo: conceptualismo y artificiosidad pero también dinamismo y agresividad verbal. El ejercicio exhaustivo de Abreu se verifica por el ajuste soberbio entre tópico y formalización. Toda la obra se convierte en un retablo barroco de encendido didactismo, de ahí la sobrevaloración de lo expresivo. En Abreu el impulso del alma barroca no es doble: se extrema en la obra la sensibilización de lo espiritual por medio de la alegoría, que explica el sentido trascendente del mundo y la fuga ascética de él. La explicación última está en descubrir que tras de todo el hombre existe y depende del Creador. Con la variante más precisa del *Liber Mundi* que proclama la definitiva unión libresca con Dios, Abreu desliza el eje estructural de su poema sobre el tópico del *Liber Dei*, quizá el núcleo metafórico que mejor se ajustaba a la «impresión en segundo cuerpo» de su venerable Padre Seráfico. Sin pecar de fruición, la obra de fray Andrés de Abreu es la mostración textual más nítida de la religión barroca que «se mueve de un lado a otro entre sus dos polos: Divinidad pura y Divinidad encarnada en su creación, entre Dios y

Dios hecho hombre»<sup>284</sup>. Por ello, los cuartetos se llenan de virtuosismo verbal y celebran el fuero espiritual de quien repudió el orden católico tradicional para instalarse en posturas *modernas* adscritas a la auténtica militancia católica: San Francisco.

La proliferación de variantes en todas las épocas de la literatura subraya el hecho de su universalidad y antigüedad. Sus ancestros se pierden en el *verbo cifrado* de civilizaciones con sistemas semióticos paraescriturales o escriturales. La realidad aparece signada por la escritura desde mucho antes de nuestra era, en una suerte de metalenguaje de la impresión gráfica de un Mundo que se re-escibe en doble alusión operativa: simultáneamente se producen la escritura del mundo y la escritura de la realidad que lo escribe. Escritura del universo y escritura del texto que contiene la escritura del universo. Proceso textual y proceso autorial de semiologización.

Esta metáfora de metáforas es el designio cultural del mundo en que se escribe y es escrito en plena igualdad de identidades: es el viejo proceder circular del escritor, cuya existencia otro escribe, que signa el mundo de por sí escrito. Como afirma Sánchez Robayna: «¿La realidad es metáfora del texto, o a la inversa? Texto y mundo recubren ... un idéntico espacio: curso-discurso de la escritura-mundo»<sup>285</sup>.

La esencia única del *Liber Mundi* acaso sea su propia irresolución. Los precipicios lingüísticos de su itinerario vibratorio y absoluto nos incluyen a nosotros mismos, como lectores de esta escritura del Texto del Mundo. El libro es un mundo. El mundo es un libro. Incluso estas últimas palabras son el signo de un sueño que nos ha escrito incesantemente como lectores de nuestra propia existencia.

284. E. I. Watkin, *Catholic Art and Culture*, Londres, 1942, pág. 115, *apud* E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, cit., pág. 51.

285. A. Sánchez Robayna, «Góngora y el texto del mundo», *Silva gongorina*, cit., pág. 46.



## ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| PRELIMINARES .....                                   | 9   |
| MUNDO Y LIBRO .....                                  | 15  |
| Las letras del origen, el origen de las letras ..... | 17  |
| Las gentes del Libro .....                           | 22  |
| LIBRO Y MUNDO .....                                  | 31  |
| Libro de Dios .....                                  | 32  |
| Libro de la Naturaleza .....                         | 37  |
| <i>El pequeño libro del hombre</i> .....             | 43  |
| Los libros del Universo .....                        | 46  |
| LA POESÍA DE LOS SIGLOS DE ORO EN CANARIAS .....     | 51  |
| Los poetas y el Libro del Mundo .....                | 63  |
| Bartolomé Cairasco de Figueroa .....                 | 63  |
| <i>El Templo Militante: desmesura y osadía</i> ..... | 67  |
| Variantes del <i>Liber Mundi</i> .....               | 73  |
| <i>Mundo abreviado</i> .....                         | 74  |
| <i>Lectura-dictado</i> .....                         | 74  |
| <i>Escultura-escritura</i> .....                     | 76  |
| <i>Pintura</i> .....                                 | 77  |
| <i>Tejido-texto</i> .....                            | 83  |
| <i>El mundo impreso</i> .....                        | 87  |
| <i>El mundo escrito</i> .....                        | 89  |
| Antonio de Viana .....                               | 95  |
| <i>Plumas y letras</i> .....                         | 106 |
| <i>Escrituras del arte</i> .....                     | 107 |
| <i>En las prensas de la Fama</i> .....               | 109 |
| <i>Los libros del Libro</i> .....                    | 110 |

|   |     |
|---|-----|
| Silvestre de Balboa .....                               | 110 |
| Variantes del <i>Libro del Mundo</i> .....              | 117 |
| <i>El mundo pintado</i> .....                           | 117 |
| <i>Estampas</i> .....                                   | 118 |
| <i>Otras variantes</i> .....                            | 118 |
| Juan Bautista Poggio Monteverde .....                   | 119 |
| Nuestro <i>topos</i> en Poggio .....                    | 131 |
| <i>Las escrituras de la Escritura</i> .....             | 133 |
| <i>Pictoescritura</i> .....                             | 141 |
| <i>Tejido textual</i> .....                             | 145 |
| <i>Lectura</i> .....                                    | 146 |
| <i>Publicación</i> .....                                | 147 |
| <i>Texto dentro del texto</i> .....                     | 148 |
| Fray Andrés de Abreu .....                              | 149 |
| <i>Liber Dei</i> .....                                  | 152 |
| <i>Letras</i> .....                                     | 152 |
| <i>Dictado y lectura-escritura</i> .....                | 153 |
| <i>Tejido</i> .....                                     | 154 |
| <i>Pintura</i> .....                                    | 154 |
| <i>Escultura</i> .....                                  | 155 |
| <i>Impresión</i> .....                                  | 156 |
| <i>Otras variantes</i> .....                            | 157 |
| <i>Libro y Escritura</i> .....                          | 159 |
| APÉNDICE .....  | 163 |
| Pedro Álvarez de Lugo .....                             | 163 |
| El mundo escrito en las <i>Vigilias del Sueño</i> ..... | 165 |
| <i>Convalecencia del alma y Liber Mundi</i> .....       | 169 |
| Manuel Álvarez de los Reyes .....                       | 174 |
| El <i>Liber Mundi</i> en el <i>Libro Real</i> .....     | 178 |
| Bernardo González de Bobadilla .....                    | 180 |
| José de Anchieta .....                                  | 182 |
| CONCLUSIONES .....                                      | 185 |





