

ESTUDIOS CANARIOS

ANUARIO DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS



LVI
2012

INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS
Bencomo, 32 - Apdo. de Correos 498 - 38201 La Laguna
TENERIFE, ISLAS CANARIAS (ESPAÑA)

Compaginación: José Miguel Perera Rodríguez
Depósito Legal: TF. 203-1958
ISSN 0423-4804

Ni la dirección ni el consejo editorial de esta revista se identifican necesariamente con las opiniones de los autores, quienes asumen la total responsabilidad de los conceptos vertidos en sus trabajos.

ESTUDIOS CANARIOS (EsCan)

ANUARIO DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS

Director: RAFAEL FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ (Universidad de La Laguna, España)
Subdirector: FRANCISCO GONZÁLEZ LUIS (Universidad de La Laguna, España)
Secretario: ROBERTO GONZÁLEZ ZALACAIN (Universidad de La Laguna, España)

CONSEJO EDITORIAL

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA (Universidad de La Laguna, España). ALEJANDRO NIETO GARCÍA (Universidad Complutense de Madrid y ex Presidente del CSIC, España). EDUARDO AZNAR VALLEJO (Universidad de La Laguna, España). PILAR GARCÍA MOUTON (CSIC, España). JESÚS DÍAZ ARMAS (Universidad de La Laguna, España). MARÍA JOSEFINA RIVERO VILLAR (Benemérita Universidad de Puebla, México). CONSTANZA NEGRÍN DELGADO (Universidad de La Laguna, España). MATILDE ARNAY DE LA ROSA (Universidad de La Laguna, España). ALBERTO BLECUA (Universidad Autónoma de Barcelona, España). ESPERANZA BELTRÁN TEJERA (Universidad de La Laguna, España). JOSÉ ANTONIO GÓMEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo, España). EMILIO GONZÁLEZ REIMERS (Universidad de La Laguna, España). EMMA PÉREZ CHACÓN (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España). MAURO S. HERNÁNDEZ PÉREZ (Universidad de Alicante, España). SEBASTIÁN NICOLÁS DELGADO DÍAZ (Universidad de La Laguna, España). ALBERTO GALVÁN TUDELA (Universidad de La Laguna, España). EMMA BORGES CHINEA (Universidad de La Laguna, España). RAFAEL PADRÓN FERNÁNDEZ (Universidad de La Laguna, España).

CONSEJO ASESOR

FRANCISCO MARCOS MARÍN (University of Texas at San Antonio, EEUU). MARÍA JOSEFINA TEJERA (Universidad Central de Venezuela, Venezuela). C. B. MORRIS (Universidad de California, EEUU). IRIS M. ZAVALA (Universiteit Utrecht, Holanda). ISTVÁN SZILÁGVI (Universidad de Pannonia, Veszprém, Hungría). PILAR CERECEDA (Universidad Católica Pontificia de Chile, Chile). REINHARD SCHNETTER (Universitat Giessen-Justus Liebig, Alemania). ROCÍO DEL CARMEN MORENO SANABRIA (Universidad de las Américas Puebla, México). JULIA FRAGA VERDUGO (Centro de Investigación y de Estudios Avanzados, México). ANDREA BRITO ALAYÓN (Universidad de La Laguna, España). CARMEN BLÁZQUEZ DOMÍNGUEZ (Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, México). EMELINA MARTÍN ACOSTA (Universidad de Burgos, España). MARCOS MARTÍNEZ HERNÁNDEZ (Universidad Complutense de Madrid, España). ÁNGELA FRANCO MATA (Museo Arqueológico Nacional, España). LUIS FELIPE BATE PETERSEN (Escuela Nacional de Antropología e Historia, México). FRANCISCO JAVIER PÉREZ (Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela). MARÍA FILOMENA GONÇALVES (Universidade de Evora, Portugal). VÍCTOR R. PREEDY (King's College, Londres, Gran Bretaña). MICHEL CONTINI (Centre de Dialectologie, Université Stendhal Grenoble III, Francia). UWE GRUPA (Hochschule Fulda, University of Applied Sciences, Alemania). WOLFFREDO WILDPRET DE LA TORRE (Universidad de La Laguna, España). LOUIS JAMBOU (Université de la Sorbonne Paris-IV, Francia).

Periodicidad: una vez al año (octubre)
Dirección de *Estudios Canarios (EsCan)*
Instituto de Estudios Canarios

C / Bencomo, 32 - Apdo. de Correos 498 - 38201 La Laguna - Tenerife, Islas Canarias (España)

Tel.: +34 922 25 05 92 - Fax: +34 922 25 15 30

e-mail: iecanarios@gmail.com

<http://www.iecan.es>

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

El procedimiento y las normas para la presentación de originales, así como otros datos relacionados con *Estudios Canarios (EsCan)*, pueden consultarse en la página web del Instituto de Estudios Canarios: www.iecan.org, apartado http://www.iecan.org/_archivos/anuarios/normasanuario.pdf

El Anuario *Estudios Canarios (EsCan)* aparece en las siguientes bases de datos:

1. *Latindex*: Información de Revistas científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal <http://www.latindex.unam.mx>

Criterios cumplidos: 32.

2. Sumarios *ISOC* - Revistas de CC Sociales y Humanidades, del CSIC (CIN-CDOC): <http://bddoc.csic.es:8080/isoc.do>

3. *Dialnet*, Universidad de la Rioja: <http://dialnet.unirioja.es/>

4. *DICE*: Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas. Base de datos del CSIC: <http://dice.cindoc.csic.es>

La revista puede encontrarse en la Red de Bibliotecas Universitarias, catálogo colectivo de *REBIUN*: <http://rebiun.absysnet.com>



Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por medio de ninguna clase, ya sea eléctrico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo y expreso del editor.

Í N D I C E

CIENCIAS DE LA VIDA, LA TIERRA Y EL MEDIO AMBIENTE

- Antonio García Gallo y Francesco Salomone Suárez, *Aproximación histórica al paisaje vegetal del Camino de Las Peras (La Laguna, Tenerife)* 9
- Carlos Suárez Rodríguez, *Chrozophora tinctoria (L.) A. Juss. (EUPHORBIACEAE) en las Islas Canarias*..... 31
- Octavio Rodríguez Delgado, *Contribución al estudio etnobotánico de la 'batata' [Ipomoea batatas (L.) Lam.] en las Islas Canarias* 41

MEDICINA Y FARMACIA

- Eva María Rodríguez Rodríguez, *Osteoporosis en Canarias* 57

ARTES PLÁSTICAS

- Juan Alejandro Lorenzo Lima, *Rey imaginado, rey pintado. Precisiones en torno a los retratos tinerfeños de Carlos IV*..... 67
- Pilar Carreño Corbella, *Visiones fotográficas de Eduardo Westerdahl*..... 93
- Juan José Barrio Moya, *Una vera efigie escultórica madrileña en Tenerife. La Virgen de la Soledad del convento agustino de La Laguna, obra de Juan Cantón Salazar (1660)*..... 113
- Lorenzo Santana Rodríguez, *Consideraciones en torno a las pautas en los encargos de las esculturas de carácter religioso en Canarias durante el Quinientos* 123
- Jonás Armas Núñez, *Capellanía y patronato de San Antonio Abad, La Matanza de Acentejo, 1664-1830*..... 143

LITERATURA

- Víctor J. Hernández Correa, *Una loa mariana inédita de Juan Bautista Poggio: «El Amor Divino» (1700)*..... 159

BIBLIOGRAFÍA

Antonio Henríquez Jiménez, <i>La Esdruxúlea de Cairasco de Figueroa (Biblioteca del Palacio Real, Madrid, ms.II/1390)</i>	189
Sección de Bibliografía del Intituto de Estudios Canarios (con la colaboración del autor), <i>Bibliografía de Eugenio Padorno</i>	235

CRÓNICA DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS

Homenaje a Manuel González Sosa (1921-2011)

Antonio Henríquez Jiménez, <i>Algunos recuerdos de Manuel González Sosa</i>	261
Eugenio Padorno, <i>Recordación de Manuel González Sosa</i>	265
Carlos E. Pinto Trujillo, <i>Recordatorio</i>	269
Andrés Sánchez Robayna, <i>Manuel González Sosa y la experiencia poética</i>	273

RECENSIONES

Benigno León Felipe (Andrés Sánchez Robayna, <i>Cuaderno de las islas</i> , Barcelona, 2011).—María del Carmen García Martín (Belén Castro Morales y Marta Ouviaña Navarro, <i>Memoria de Antonio Dorta, un intelectual de la II República. El legado de Mariana y Antonio Dorta</i> , La Laguna, 2010).—Iván Cabrera Cartaya (Francisco León, <i>Aspectos de una revelación</i> , Santa Cruz de Tenerife, 2011).—Víctor J. Hernández Correa (Antonio Abdo Pérez y Pilar Rey Brito [eds.], <i>Bajada de Nuestra Señora la Virgen de las Nieves en el año de 1850</i> , Santa Cruz de La Palmas, 2010).—Lilica Voicu-Brey (<i>Correspondenta Alexandru Cioranescu-George Cioranescu 1946-1964 (Scrisori din archiva George Cioranescu)</i> , Targovista [Rumania], 2011).—Sergio Barreto (Iván Cabrera Cartaya, <i>Diálogo en el desierto. (Díptico de las islas orientales)</i> , Santa Cruz de Tenerife, 2011).—Fernando Estévez (Nilo Palenzuela, <i>Pasajes y partidas: ensayo</i> , Santa Cruz de Tenerife, 2011).	277
---	-----

Aproximación histórica al paisaje vegetal del Camino de Las Peras (La Laguna, Tenerife)

Historical Approach to Vegetal Landscape
of Camino de Las Peras (La Laguna, Tenerife)

ANTONIO GARCÍA GALLO
FRANCESCO SALOMONE SUÁREZ

Resumen. En el presente trabajo se lleva a cabo una aproximación histórica a la evolución del paisaje vegetal del Camino de Las Peras, uno de los espacios ajardinados, residencial y de ocio más relevantes de la ciudad de La Laguna. Se realiza un estudio botánico actual de este espacio y se avanza una propuesta básica de intervención.

Palabras clave: Flora ornamental, Camino de Las Peras, La Laguna, Islas Canarias.

Abstract. This paper presents a historical review of the vegetal landscape of Camino de las Peras, as one of the most relevant gardens in the historical city of La Laguna. It includes a botanical inventory and a basic intervention proposal.

Key words: Ornamental flora, Camino de Las Peras, La Laguna, Canary Islands.

Sabido camino
entre los perales

por el tronco añoso
del pino trepaba

a las ramas altas
donde olía el aire

creciendo del fondo
sin fondo del tiempo

MIGUEL MARTINÓN (2000)

INTRODUCCIÓN

San Cristóbal de La Laguna, como ciudad que se encuentra enclavada en una fértil vega expuesta a los húmedos vientos alisios, cuenta con una serie de espacios verdes tradicionales para disfrute de sus ciudadanos y visitantes, en constante proceso de mejora y recuperación. Uno de estos lugares ajardinados, muy utilizado por la población, es el Camino de Las Peras. Situado al nordeste de la ciudad, discurre por los terrenos del antiguo Camino de Las Mercedes, vía de salida y de entrada a la ciudad hacia o desde el monte y pago del mismo nombre, el cual atravesaba magníficos campos de cultivo y estaba limitado por una cancela. Era realmente la prolongación, desde el casco histórico, de la antigua calle de Los Álamos (hoy Tabares de Cala) a través de la explanada o terraplén delante del convento de San Francisco (en la actualidad Plaza del Cristo), que culminaba en un pequeño puente sobre un barranquillo, al inicio del camino, y donde se ubicaban asimismo un gran depósito de recogida de agua, el «Tanque Grande», y unos lavaderos públicos, hoy en día conservados y restaurados.

En la actualidad, este camino se ha convertido en uno de los espacios de ocio y residenciales más importantes de La Laguna, nexo de unión a su vez con varios lugares de interés, como son el Parque de la Vega, el Parque deportivo, Los Lavaderos y la Plaza del Cristo (**fig. 1**). Con el paso del tiempo, la vegetación de este espacio ha ido variando, sin que actualmente se tenga definido el criterio al que debe ceñirse la gestión jardinera, más allá de las labores cotidianas de mantenimiento, por lo que es necesario realizar una propuesta de diseño, estableciendo dicho criterio, y elaborar, en consecuencia, un proyecto de intervención.

MATERIAL Y MÉTODO

Se ha procedido a una revisión documental histórica, tanto escrita como gráfica y cartográfica, que ha permitido acercarse al estado de este camino en diferentes épocas. Se ha llevado a cabo una labor de campo mediante observación presencial en el mismo paseo, fotografiado y recogida de muestras, lo cual ha posibilitado realizar posteriormente, en el laboratorio, la identificación de las especies vegetales que conforman actualmente este espacio ajardinado.

Simultáneamente, se ha procedido a la consulta bibliográfica correspondiente para obtener la información botánica de las diferentes especies (Bramwell & Bramwell, 2001; López, 2006; López & Sánchez, 2001; Sánchez, 2001; Sánchez [coord.], 2000-2010; Wildpret *et al.*, 2005). El catálogo florístico ha sido ordenado según el esquema taxonómico de Acebes *et al.* (2010).

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Las referencias históricas al Camino de Las Mercedes y su entorno vienen recogidas en la diversa cartografía generada tras la conformación de la ciudad de La Laguna y su vega agrícola, así como en algunos textos que describen el desarrollo de la ciudad en las diferentes épocas y en fotografías antiguas, que comienzan a reproducirse en las primeras décadas del siglo XX.

En el plano de la ciudad de La Laguna del ingeniero italiano Leonardo Torriani de 1588 (**fig. 2**) aún no aparece este camino. En ese plano se puede apreciar el convento de San Francisco (E), su huerta y explanada exterior, así como el desagüe de la laguna por el barranco de la Carnicería y una canalización de agua proveniente de Las Mercedes, la cual pasa por el costado SE del convento y termina en el inicio de la antigua calle del Agua (hoy Nava y Grimón). Alrededor del convento y su huerto, sólo se representa la campiña que se extiende en torno a la laguna.

Ya a partir de la cartografía del siglo XVIII (Tous, 1996) comienza a figurar perfectamente delimitado el Camino de Las Mercedes. Así, en el plano del marino francés M. le Chevalier, de 1779 (**fig. 3**), se recoge muy claro dicho camino, que es atravesado por los cauces de los barranquillos que provienen de las cumbres cercanas; figura en su leyenda, y dibujado, el puente de San Francisco (32) al comienzo del camino, tras el convento del mismo nombre con su huerta (28) y, muy próximos, los lavaderos y el llamado Tanque Grande, el cual servía de depósito a los canales (31) que distribuían el agua de los montes vecinos. No se representa a lo largo del camino ningún tipo de vegetación o arbolado, como sí se hace en otras parcelas (fincas próximas a la ermita de San Benito y el camino hacia Santa Cruz por la Cruz de Piedra).

Según Calero (1993, 2001), en este lugar se llegaron a proyectar y hasta ejecutar, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, tres proyectos de alamedas con el fin de dotar a La Laguna de un espacio de paseo, siguiendo la expresión urbana de la época en otras ciudades, para el disfrute fundamentalmente de su burguesía. Sin embargo, estas iniciativas no tuvieron aceptación por la ciudadanía de la época, quizás por lo intempestivo del lugar y porque continuaba siendo un camino rural de entrada y salida de animales y carruajes agrícolas tirados por bestias, que deterioraban las plantaciones hechas. Constituyeron la primera propuesta de alameda pública de las Islas Canarias y la primera iniciativa de creación de un lugar de asueto fuera del casco histórico de la ciudad.

El primero de estos proyectos se remonta a 1780, del cual son promotores el capitán de artillería D. Fernando Rodríguez y el Guarda Mayor de Montes en el Ayuntamiento de La Laguna, D. Fernando Molina y Quesada,

tal y como lo recoge en su Diario el aristócrata D. Lope Antonio de la Guerra, Regidor de Tenerife (Guerra, 1959).

Para llevar a cabo esta obra, que iba a recibir el nombre de Alameda del Prado de La Laguna o Alameda del Tanque Grande (en alusión al gran depósito de recogida de aguas, que se situaba en este lugar), se explana el lugar, se trazan las calles (dos laterales y una central más grande y elevada), se abren las zanjas para plantar los árboles y se construye un gran asiento al final del paseo, en la cancela, conocido como el canapé grande (posteriormente se procede a la construcción de otros asientos o canapés laterales). Al parecer, y ante la imposibilidad de conseguir en la isla olmos o álamos negros (*Ulmus minor* Mill.), especie elegida inicialmente por ser la más utilizada e idónea para estos paseos, se opta por plantar laureles y otros árboles. Sin embargo, las obras quedaron inconclusas al cabo de unos meses por falta de fondos, y en los años siguientes se secan muchos ejemplares de los árboles plantados, el paseo cae en un estado de ruina y se deterioran los canapés construidos.

El plano, muy simple y esquemático, del prebendado Antonio Pereira Pacheco y Ruiz de 1809 (**fig. 4**), recoge, tras la Plaza de San Francisco (21), el convento del mismo nombre (H) y su huerta (15), los antiguos lavaderos y el Tanque Grande (V), así como los canales de distribución del agua a la ciudad (14), pero no el Camino de Las Mercedes y el proyecto de alameda antes mencionado.

Ante el fracaso del primer proyecto, en 1812 se realiza uno nuevo, que en realidad no pretende sino retomar el anterior abandonado. Pero el Ayuntamiento no tiene personal ni presupuesto para el mantenimiento de la obra y, según menciona Calero (*op. cit.*), las plantaciones se deterioran por los animales y carros que transitaban por allí, y el lugar no fue bien acogido por la población. De este proyecto se conserva un plano anónimo (**fig. 5**), en el que se puede ver un diseño de tres calles, una central más ancha de 12 varas de ancho (unos 10 m.) y dos laterales de 6 varas. Según figura escrito en este plano, la longitud total de la alameda sería de 434 varas o 200 brazas y se podrían plantar 580 árboles a 3 varas de distancia o 432 árboles a 4 varas. Asimismo, se puede leer un texto en el cual se expresa que la fanegada que ocupa esta alameda es poco para los dos hombres que han de cuidarla, principalmente si se destina un terreno como plantío público de árboles útiles. En el extremo final del plano, se encuentra perfectamente dibujado el canapé grande, y en lateral izquierdo se representa otro canapé más pequeño, así como la canalización de agua proveniente de Las Mercedes hasta el Tanque Grande, al comienzo de este paseo.

En un plano anónimo de 1814 (**fig. 6**) aparecen representados, y así se recoge en su leyenda, tras el Convento de San Francisco (13), el puente

del mismo nombre y los lavaderos; el Camino de Las Mercedes, desprovisto de vegetación y flanqueado por los terrenos de cultivo; los canales de agua y el gran canapé de final del camino, a la altura del barranquillo y fuente de Madre del Agua. Se puede apreciar, también, un pequeño canapé lateral situado en el centro del camino, pero en el lado contrario a como se representaba en el plano del segundo proyecto de la alameda de 1812, mencionado anteriormente.

De nuevo el prebendado Antonio Pereira Pacheco y Ruiz realiza un plano de la ciudad en 1831 (**fig. 7**), en el que esta vez sí recoge, además del puente de San Francisco y los lavaderos (14), el Camino de Las Mercedes (15), el Canapé que lo cierra (16), el canapé lateral y las conducciones de agua. Si bien representa con claridad los cultivos aledaños y alineaciones de árboles en alguna de estas parcelas, el camino aparece sin ningún tipo de vegetación.

Según reseña Calero (*op. cit.*), en 1836 surge otra iniciativa con el fin de adecentar la alameda, para lo cual se trajeron álamos negros desde Gran Canaria, especie que ya se citaba sólo para esta isla por Viera y Clavijo a finales del siglo XVIII y principios del XIX en su *Diccionario de historia natural de las Islas Canarias* (Viera, 1982). Según parece, este tercer proyecto de alameda tampoco prosperó y muchos de los árboles se marchitaron.

Al respecto, en el *Boletín Oficial de Canarias* de 16 de enero de 1836, se recoge una carta dirigida al Redactor de dicha publicación por un labrador de La Laguna, en la que expresa su queja por el extenso vallado colocado por el Ayuntamiento desde la salida del tanque grande hasta el canapé con el fin de proteger el plantío realizado el año anterior correspondiente a la alameda proyectada en el camino hacia Las Mercedes. Según este labrador, tal vallado se levantó en la parte más alta del camino, la cual había sido empedrada por el propio Ayuntamiento para que fuera transitable durante el invierno. Por tal motivo, y ante la amenaza de multa a los que rompieran o estropearan dicho vallado, los labradores y vecinos de las montañas cercanas se ven imposibilitados para desplazarse por el empedrado, que ha quedado sin uso, teniéndolo que hacer por el lateral de tierra, que con las lluvias se convierte en una senda totalmente enfangada e intransitable, viéndose entonces obligados a cruzar por encima de las paredes de separación de las fincas de cultivo. Se lamenta, por último, del dinero gastado en el empedrado y en la mencionada alameda.

Un plano anónimo y sin fecha (aunque se estima realizado entre 1831 y 1841) refleja el puente de San Francisco y los lavaderos (14) con arbolado en su entorno, así como las fincas de cultivo de la vega; pero el Camino de Las Mercedes (15) con su canapé principal (16), el canapé lateral y la canalización de agua, desprovisto de elemento vegetal alguno (**fig. 8**).

En el primer tomo de la obra de Philip Barker Webb y Sabin Berthelot, *Histoire naturelle des Îles Canaries* (Miscellanées Canariennes. Planches), editado en París en 1839, aparece un grabado de J. J. Williams (**fig. 9**) denominado «Vue de la vallée de La Laguna prise du Tanque-Grande» (Berthelot, 1980; Tous, *op. cit.*), en el que se aprecia en primer término Los Lavaderos y el puente de San Francisco sobre el barranquillo, así como las canalizaciones de agua desde el Monte de Las Mercedes a la ciudad; tras ellos, una alineación de árboles grandes con aspecto de álamos blancos (*Populus alba* L.), aunque esta especie no figura en los tomos posteriores de esta ingente obra, la *Phitographia Canariensis*, dedicada a la flora de Canarias. Estos árboles, propios de lugares húmedos como los márgenes de cursos de agua y que hoy en día se pueden ver plantados por la vega lagunera, ya se mencionan en las Islas por Viera (*op. cit.*) y otros autores a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Lindinger (1926) cita esta especie en Tenerife al lado del Lavadero de La Laguna y precisamente en el entorno de esos lavaderos, al comienzo del Camino de Las Peras, se conserva actualmente un histórico y singular ejemplar de álamo blanco, de gran porte (Hodgson, 2009). Podrían ser igualmente eucaliptos (*Eucalyptus globulus* Labill.), especie australiana ampliamente plantada en los caminos de la vega lagunera en el pasado siglo y que aparecen en alguna fotografía antigua en el entorno de los lavaderos al comienzo del camino. Pero esta especie tampoco figura en el amplio catálogo botánico de la obra de Webb y Berthelot, y se recoge por primera vez una cita de la misma en la obra de Christ (1885).

Pascual Madoz en su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España 1845-1850*, al hablar de San Cristóbal de La Laguna, comenta las deficiencias en el abastecimiento de agua a la población, cuyos habitantes acuden al Tanque Grande y a los Lavaderos para suministrarse. A continuación menciona que no se halla ninguna alameda ni otro lugar de recreo público y que no se han plantado árboles para formar paseos, pese a la fertilidad de los suelos, destruyéndose las alamedas que existieron, pues los caminos de sus inmediaciones, llanos, anchos y amenos, suplen esa falta (Calero, *op. cit.*; Madoz, 1986; Tous, *op. cit.*).

En un plano sobre la conducción de aguas de la ermita de Las Mercedes a la ciudad de La Laguna, del arquitecto provincial Manuel Oraá fechado en 1854, aparece el Camino de Las Mercedes, con ancho más grande entre el puente de San Francisco y el barranquillo y camino de Madre del Agua. En este plano, toda la trama de caminos (incluido el que nos ocupa), que atraviesan la fértil vega lagunera llena de fincas de cultivo, aparece delimitada por alineaciones arbóreas, más propias de cerramientos de las mencionadas fincas que de ajardinamientos (**fig. 10**).

En 1855, un tercer plano del prebendado Antonio Pereira Pacheco y Ruiz recoge igualmente el puente de San Francisco y los lavaderos (14), el Camino de las Mercedes (15) con el canapé lateral, los canales de agua y el canapé final (16), sin figuras de árboles, que sin embargo aparecen en otras plazas y huertas de la ciudad (**fig. 11**).

En 1874, la Brigada Topográfica de la Subinspección de Ingenieros de Canarias levanta un plano de la ciudad de La Laguna y sus inmediaciones (**fig. 12**), en el que aparecen los lavaderos y el Camino de Las Mercedes con una alineación de árboles en su margen izquierdo en sentido ciudad-vega-monte; alineaciones arbóreas que se representan igualmente en la mayoría de las fincas de cultivo de la vega lagunera. En este plano ya no se muestran los canales de conducción de agua, ni los canapés. El camino ya no se cierra por el canapé grande y, aunque más ancho en el tramo más próximo a la ciudad, se prolonga hasta el pueblo de Las Mercedes.

En la sección de misceláneas del periódico *La Unión Lagunera* del 6 de julio de 1879, se preguntan cuándo se terminará la casita del Tanque Grande, que ha de albergar a los cuidadores de los eucaliptos allí plantados y los que deben plantarse para conformar la alameda proyectada en dicho lugar. Como se puede observar, no se desiste en realizar una alameda de paseo en este lugar y, salvo que la identificación de los árboles esté equivocada, se habla de eucaliptos en vez de álamos. Como ya hemos mencionado anteriormente, la primera cita botánica de esta especie en las Islas se debe al botánico suizo Konrad Hermann Heinrich Christ (1833-1933) algunos años más tarde (Christ, *op. cit.*).

Dos planos topográficos de la ciudad de La Laguna de la última década del siglo XIX apenas muestran los lavaderos y el inicio del Camino de Las Mercedes. En el primero, levantado en 1885 y corregido en 1891 por Marcial M. Velásquez y Curbelo, aparecen sin ajardinamientos. En el segundo, realizado en 1899 por Juan Villalta, Sargento de la Sección Topográfica de Ingenieros, se aprecian algunas alineaciones vegetales sencillas a ambos lados del comienzo del camino, las cuales no podrían interpretarse realmente como actuaciones de jardinería (**fig. 13**).

En el *Boletín de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife* de 8 de enero de 1899, pág. 7, se hacen eco del estado de abandono en que se encuentra desde hace años el Camino de Las Mercedes, entre el canapé grande y el puente y los lavaderos. De nuevo se menciona la existencia de algunos eucaliptos dispersos en toda la extensión del camino, habiéndose eliminado algunos ejemplares de estos árboles por obstruir la galería del denominado Estanque Grande. Según se comenta en esta nota, los ejemplares de eucaliptos eliminados fueron sustituidos por álamos negros, que no duraron un año al ser destrozados por los animales. Se propo-

ne a las autoridades locales que lleven a cabo una plantación en el centro del camino de dos hileras de álamos negros o encinas, y que en las lindes con las propiedades inmediatas se repongan los eucaliptos eliminados.

Algunas fotografías antiguas, quizás de finales del siglo XIX o principios del XX, obtenidas en diversos fondos documentales (Colección Ossuna del Archivo Municipal de La Laguna, FEDAC), muestran instantáneas del comienzo del Camino de Las Mercedes desde la plaza del Cristo (**fig. 14**) con sus olmos característicos, así como en las proximidades del lavadero, donde se tiende la ropa lavada al sol (**figs. 15 y 16**). A ambos márgenes de este camino se aprecian alineaciones de grandes ejemplares de eucaliptos, los cuales hoy no existen.

En la página 5 del periódico *Arriba España* del 1 de marzo de 1948, se publica un artículo de Rafael Arocha Guillada titulado «Las fugas», en el cual se comenta cómo un grupo de estudiantes laguneros faltaba a clase yendo de excursión a los caminos y montes próximos a la ciudad de La Laguna. En un párrafo de este artículo, menciona que en el camino de Las Mercedes se subían a los eucaliptos para hacer pruebas en sus ramas, de las cuales alguna vez cayó desde lo alto. De nuevo se mencionan los eucaliptos aún plantados en el camino a mediados del siglo pasado.

Hay que reseñar que, siendo un lugar de tránsito por la población rural y con las infraestructuras de servicio público que suponían los lavaderos y el depósito de agua, apenas ha sido posible obtener material gráfico documental que ilustre el aspecto de este camino durante la primera mitad del siglo XX. Se tiene que acudir a las primeras fotografías aéreas obtenidas en vuelos oficiales, ya en la década de los años sesenta del pasado siglo, en las cuales solo se pueden observar desde lejos unas alineaciones vegetales bastante laxas en toda la longitud de este paseo (**fig. 17**).

En un programa de las fiestas del Cristo de La Laguna del año 1961, editado por el ayuntamiento de la ciudad, con textos del periodista lagunero Luís Álvarez Cruz, se reproduce una fotografía de E. Álvarez que, aunque se identifica como del camino de La Esperanza, es en realidad una vista parcial del Camino de Las Peras. En una de las dos calles laterales del camino, de tierra, se aprecia en primer plano un ejemplar de olmo joven y unas alineaciones de pinos marítimos (*Casuarina equisetifolia* L.) de gran talla, lo cual nos indica que tuvieron que ser plantados algunos años antes (**fig. 18**). En esta fotografía no se aprecian ya ejemplares de eucaliptos, lo que puede indicar una remodelación de este paseo en la década de los años cincuenta del siglo XX. Cioranescu (1965), en los itinerarios de paseo que describe para La Laguna, comenta brevemente sobre el llamado camino de Las Mercedes, que es más o menos paralelo al de Tejina y que fue abierto al tráfico en 1841.

Tanto en el entorno como en el propio Camino de las Peras, se han llevado a cabo varias intervenciones recientes. A finales del pasado siglo, se procedió a la restauración de los lavaderos y el espacio que los rodea, convirtiéndolo en una pequeña plaza con pavimento, bancos de madera, jardineras y cerramiento de reja (**fig. 19**). Merecen destacarse también la construcción en 2001 del gran Parque de la Vega, en la actualidad dedicado al alcalde Pedro González, y posteriormente, en 2009, la realización de un pequeño parque deportivo. Ambos parques se encuentran adyacentes al Camino y conectados a través de él.

En el ámbito de la jardinería, hay que reseñar algunas de las actuaciones realizadas en la última década. Entre 2004 y 2005, se procede a una plantación de tilos plateados (*Tilia tomentosa* Moench) procedentes de viveros italianos y sobrantes de la realizada en la vecina Plaza del Cristo en 2001.

Durante los años 2009 y 2010 se lleva a cabo otra plantación, en este caso de olmos procedentes de los viveros municipales. Esta última se engloba en la participación del Ayuntamiento de La Laguna en el Programa de conservación del olmo europeo en Canarias, al haberse considerado las Islas en general, y la vega de La Laguna en particular, por sus especiales características de aislamiento, como estación idónea para establecer una reserva genética de esta especie arbórea, al encontrarse libre de grafiosis, enfermedad fúngica que ha supuesto la desaparición de una parte importante de las olmedas españolas, europeas y norteamericanas (García *et al.*, 2009).

RESULTADOS

El Camino de Las Peras conserva el trazado original de las alamedas proyectadas, es decir, una calle central ancha y elevada (hoy carretera asfaltada) y dos laterales más estrechas de tierra, a nivel más bajo. A lo largo de ellas se distribuyen diversas alineaciones mixtas arbóreas y arbustivas.

En el aspecto botánico, destacan los olmos o álamos negros (*Ulmus minor* Mill.) con más de un centenar de ejemplares, y los pinos marítimos (*Casuarina equisetifolia* L.). Cabe mencionar igualmente los perales (*Pyrus communis* L.), que dan nombre al camino, así como diversos elementos de la flora autóctona, como dragos (*Dracaena draco* L.), palmeras canarias (*Phoenix canariensis* Chabaud) y cedros canarios (*Juniperus cedrus* Webb et Berthel.), entre otros. En el entorno de los antiguos lavaderos, al principio del camino desde la ciudad, persisten dos viejos ejemplares (Hodgson *op. cit.*), uno de álamo blanco o chopo (*Populus alba* L.), y otro de fresno (*Fraxinus angustifolia* Vahl).

El catálogo florístico actual está constituido por un total de 31 especies, pertenecientes a 29 géneros y a 24 familias. Dos especies son gimnos-

permas y 29 angiospermas: 23 dicotiledóneas y 6 monocotiledóneas, las cuales se relacionan a continuación, expresando para cada una de ellas su nombre científico, el nombre común y su origen geográfico. Ocho de estas especies proceden del continente asiático, siete son europeas, siete americanas, seis endemismos canario-madeirenses, dos africanas, y una es australiana.

División Spermatophyta
 Subdivisión Coniferophytina
 Clase Pinopsida
 Familia Cupressaceae
Juniperus cedrus Webb et Berthel.
 Nombre común: Cedro canario.
 Origen: Canarias y Madeira.
 Familia Pinaceae.
Pinus canariensis Sweet ex Spreng.
 Nombre común: Pino canario.
 Origen: Canarias.
Pinus halepensis Mill.
 Nombre común: Pino carrasco.
 Origen: Europa y N de África.
 Subdivisión Magnoliophytina
 Clase Magnoliopsida
 Familia Anacardiaceae
Schinus molle L.
 Nombre común: Falso pimentero.
 Origen: América del Sur.
 Familia Apocynaceae
Nerium oleander L.
 Nombre común: Adelfa.
 Origen: Región Mediterránea y Asia.
 Familia Cactaceae
Opuntia subulata (Muehlenpf.)
 Engelm.
 Nombre común: Alfileres de Eva.
 Origen: América del Sur.
 Familia Casuarinaceae
Casuarina equisetifolia L.
 Nombre común: Pino marítimo
 Origen: Australia.
 Familia Convolvulaceae
Convolvulus floridus L. f.
 Nombre común: Guaydil.
 Origen: Canarias.

Familia Euphorbiaceae
Acalypha wilkesiana Müll. Arg.
 Nombre común: Acalifa.
 Origen: Islas del Pacífico.
Euphorbia pulcherrima Willd. ex
 Klotzsch
 Nombre común: Flor de pascua.
 Origen: México.
 Familia Fabaceae
Tipuana tipu (Benth.) Kuntze
 Nombre común: Palo rosa.
 Origen: América del Sur.
 Familia Lauraceae
Laurus novocanariensis Rivas-Mart.,
 Lousa, Fern. Prieto, E. Díaz, J.C. Costa
 & C. Aguiar
 Nombre común: Loro.
 Origen: Canarias y Madeira.
Persea americana Mill.
 Nombre común: Aguacatero.
 Origen: América tropical.
 Familia Malvaceae
Hibiscus rosa-sinensis L.
 Nombre común: Hibisco.
 Origen: Asia.
 Familia Moraceae
Ficus elastica Roxb. ex Hornem.
 Nombre común: Árbol del caucho.
 Origen: Asia.
Ficus microcarpa L. f.
 Nombre común: Laurel de Indias.
 Origen: Asia.
 Familia Oleaceae.
Fraxinus angustifolia Vahl.
 Nombre común: Fresno.
 Origen: Europa y N de África..
Ligustrum lucidum Aiton.

Nombre común: Aligustre.	Origen: Europa, N África, Asia.
Origen: Asia.	Clase Liliopsida.
Familia Rosaceae.	Familia Agavaceae.
<i>Cydonia oblonga</i> Mill.	<i>Agave attenuata</i> Salm-Dyck.
Nombre común: Membrillero.	Nombre común: Agave dragón.
Origen: Asia.	Origen: México.
<i>Eriobotrya japonica</i> (Thunb.) Lindl.	Familia Arecaceae.
Nombre común: Nisperero del Japón.	<i>Phoenix canariensis</i> Chabaud.
Origen: Asia.	Nombre común: Palmera canaria.
<i>Pyrus communis</i> L.	Origen: Canarias.
Nombre común: Peral.	Familia Cannaceae
Origen: Europa y Asia.	<i>Canna x generalis</i> L. H. Bailey.
Familia Rutaceae.	Nombre común: Caña de Indias.
<i>Citrus aurantium</i> L.	Origen: Jardinería.
Nombre común: Naranja amargo.	Familia Dracaenaceae.
Origen: Asia.	<i>Dracaena draco</i> L. subsp. <i>draco</i>
Familia Salicaceae	Nombre común: Drago.
<i>Populus alba</i> L.	Origen: Canarias.
Nombre común: Álamo blanco.	Familia Poaceae
Origen: Europa, N África, Asia.	<i>Kikuyuochloa clandestina</i> (Chiov.)
Familia Tiliaceae.	H.Scholz
<i>Tilia tomentosa</i> Moench.	Nombre común: Kikuyu grass.
Nombre común: Tilo plateado.	Origen: África.
Origen: Europa.	Familia Strelitziaceae
Familia Ulmaceae.	<i>Strelitzia nicolai</i> Regel & Körn.
<i>Ulmus minor</i> Mill.	Nombre común: Estrelitzia gigante.
Nombre común: Olmo, álamo negro.	Origen: Sudáfrica.

CONCLUSIONES

A la vista de lo expuesto en este trabajo y en especial de las fuentes gráficas, la vegetación actual de la alameda del Camino de las Peras podría corresponderse a plantaciones realizadas alrededor de la mitad del siglo XX, si bien su disposición y estructura se corresponden con las propuestas que desde 1780 se han formulado para este espacio.

En tal sentido, debería tener consideración de Jardín Histórico, según se establece en la Carta de Florencia (ICOMOS-IFLA, 1982), aunque solo fuese debido a la antigüedad de la idea o proyecto y que aún hoy, habiendo transcurrido 231 años desde su primera formulación, mantiene su estructura y disposición básica, tal y como fue concebida originalmente. Es conclusión que se encuentra en perfecta consonancia con la declaración de Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, del casco histórico de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, de donde nace el propio Camino, a modo de extensión de su trama urbana.

Los parques de reciente creación, anexos a dicho camino, como elementos dinamizadores, y el gran desarrollo urbano residencial de la zona, junto con el intenso uso actual de este espacio por la población, han consolidado la alameda, pasando de ser un mero lugar de tránsito a una importante expansión del casco urbano.

De la exposición de los antecedentes históricos y de los resultados obtenidos en el inventario vegetal podría deducirse la necesidad de una ligera corrección para evitar desviaciones sobre el concepto original, que se podría concretar en el mantenimiento y ampliación de las alineaciones de árboles, mediante el uso de caducifolios, y en especial los olmos. Son especies que se adaptan bien a las condiciones bioclimáticas de esta zona de la isla, en especial a la buscada alternancia, *sombra/verano – sol/invierno*, aparte del interés ambiental debido a la ausencia de grafiosis.

Es deseo de los autores del presente trabajo dedicarlo a la memoria de los promotores iniciales de esta intervención, el capitán de artillería D. Fernando Rodríguez y el Guarda Mayor de Montes del Ayuntamiento de La Laguna, D. Fernando Molina y Quesada, quienes con una visión que iba más allá de su propio horizonte vital, dieron impulso inicial a esta alameda, que a pesar de las diversas vicisitudes y del tiempo transcurrido se mantiene viva y funcional. A su memoria, que sepan que seguimos plantando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEBES GINOVÉS, J. R., M. C. LEÓN ARENCIBIA, M. L. RODRÍGUEZ NAVARRO, M. DEL ARCO AGUILAR, A. GARCÍA GALLO, P. L. PÉREZ DE PAZ, O. RODRÍGUEZ DELGADO, V. E. MARTÍN OSORIO & W. WILDPRET DE LA TORRE, 2010. «Pteridophyta y Spermatophyta», en ARECHAVALA, M., S. RODRÍGUEZ, N. ZURITA & A. GARCÍA (coord.): *Lista de especies silvestres de Canarias. Hongos, plantas y animales terrestres. 2009*. Gobierno de Canarias. pp.119-172.
- BERTHELOT, S., 1980. *Primera estancia en Tenerife (1820-1830)*. Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife. Instituto de Estudios Canarios. Santa Cruz de Tenerife.
- BRAMWELL, D. & Z. I. BRAMWELL, 2001. *Flores Silvestres de las Islas Canarias*. Ed. Rueda. Madrid.
- CALERO MARTÍN, C. G., 1993. «La alameda de La Laguna: Un proyecto inacabado». *Alisios* 3: 95-102.
- CALERO MARTÍN, C. G., 2001. *La Laguna (1800-1936). Desarrollo urbano y organización del espacio*. Ayuntamiento de La Laguna.
- CIORANESCU, A., 1965. *La Laguna. Guía histórica y monumental*. Ayuntamiento de La Laguna.
- CHRIST, D. H., 1885. «Vegetation und Flora der Canarischen Inseln». *Bot. Jahrb.* 6: 458-526.

- GARCÍA GALLO, A., I. PÉREZ VARGAS, & F. SALOMONE SUÁREZ, 2009. «Los olmos de La Laguna» en BELTRÁN TEJERA, E., J. AFONSO-CARRILLO, A. GARCÍA GALLO, & O. RODRÍGUEZ DELGADO (eds.): *Homenaje al Profesor Dr. Wolfredo Wildpret de la Torre*. Instituto de Estudios Canarios. La Laguna (Monografías, LXXVIII), pp. 383-394.
- GUERRA Y PEÑA, L. A. DE LA, 1959. *Memorias (Tenerife en la segunda mitad del siglo XVII). Cuaderno IV. Años 1780-1791*. El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.
- HODGSON TORRES, F. M., 2009. *Árboles y arboledas singulares de La Laguna*. Ayuntamiento de La Laguna.
- ICOMOS-IFLA (International Council on Monuments and Sites – International Federation of Landscape Architects), 1982. *Carta de Florencia*. www.icomos.org
- LÓPEZ GONZÁLEZ, G., 2006. *Los árboles y arbustos de la Península Ibérica e Islas Baleares*. Tomos I y II. 2.^a ed. corregida. Ediciones Mundi-Prensa. Madrid.
- LINDINGER, L., 1926. «Beiträge zur Kenntnis von Vegetation und Flora der kanarischen Inseln». *Abh. Gebiet. Auslandkunde* 21: 1-350.
- LÓPEZ LILLO, A., & J. M. SÁNCHEZ DE LORENZO-CÁCERES, 2001. *Árboles en España*. Ediciones Mundi-Prensa. Madrid. 2.^a ed.
- MADOZ, P., 1986. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar 1845-1850. Canarias*. Ed. facsímil. Ámbito Ediciones. Editorial Interinsular Canaria. Valladolid.
- MARTINÓN, M., 2000. *Espejo de aire. Voces y visiones literarias*. Editorial Verbum. Madrid.
- SÁNCHEZ DE LORENZO-CÁCERES, J. M., 2001. *Guía de las plantas ornamentales*. Ediciones Mundi-Prensa. Madrid.
- SÁNCHEZ DE LORENZO-CÁCERES, J. M. (coord.), 2000-2010. *Flora ornamental española*. Tomos I (2000), II (2002), III (2003), IV (2005), V (2007) y VI (2010). Junta de Andalucía. Ed. Mundi-Prensa. Asociación Española de Parques y Jardines Públicos. Sevilla.
- TOUS MELIÁ, J., 1996. *Tenerife a través de la cartografía (1588-1899)*. Museo Militar Regional de Canarias. Ayuntamiento de La Laguna.
- VIERA Y CLAVIJO, J. DE, 1982. *Diccionario de historia natural de las Islas Canarias. Índice alfabético descriptivo de sus tres reinos: animal, vegetal y mineral*. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.
- WILDPRET DE LA TORRE, W., A. GARCÍA GALLO, I. PÉREZ VARGAS, & J. S. SOCORRO HERNÁNDEZ, 2005. *Flora ornamental del casco histórico de La Laguna. Patrimonio de la humanidad*. Ayuntamiento de La Laguna.

OTRAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Boletín Oficial de la Provincia de Canarias. 16/01/1836, p. 681.

La Unión Lagunera. 06/07/1879.

Boletín de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. 08/01/1899, p. 7.
Arriba España. 01/03/1948, p. 5.



Fig. 1. Vista general del Camino de Las Peras en la actualidad.
(Foto: Juan Sergio Socorro Hernández, 2009.)

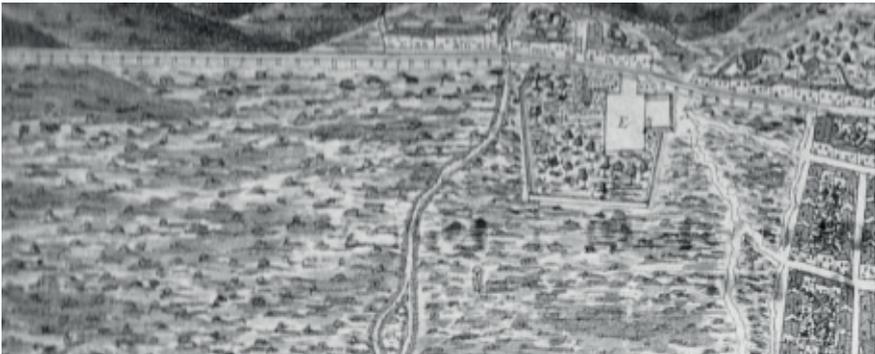


Fig. 2. Detalle del plano de la ciudad de La Laguna de Leonardo Torriani (1588).

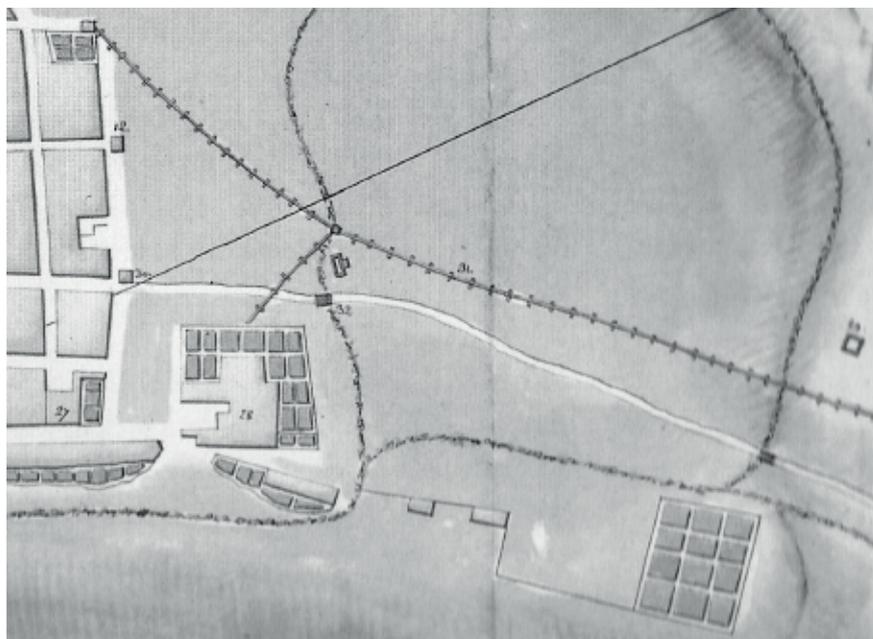


Fig. 3. Detalle del plano de la ciudad de La Laguna de M. le Chevalier (1779).

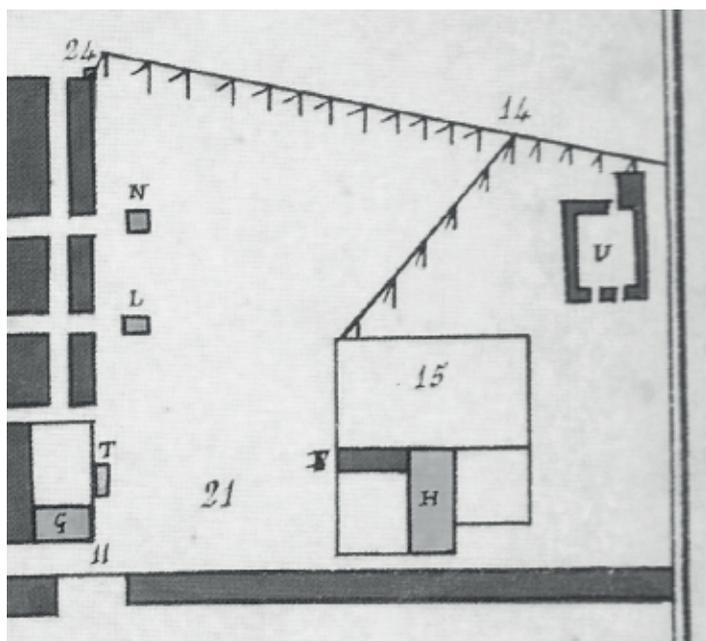


Fig. 4. Detalle del plano de la ciudad de La Laguna del prebendado Antonio Pereira Pacheco (1809).

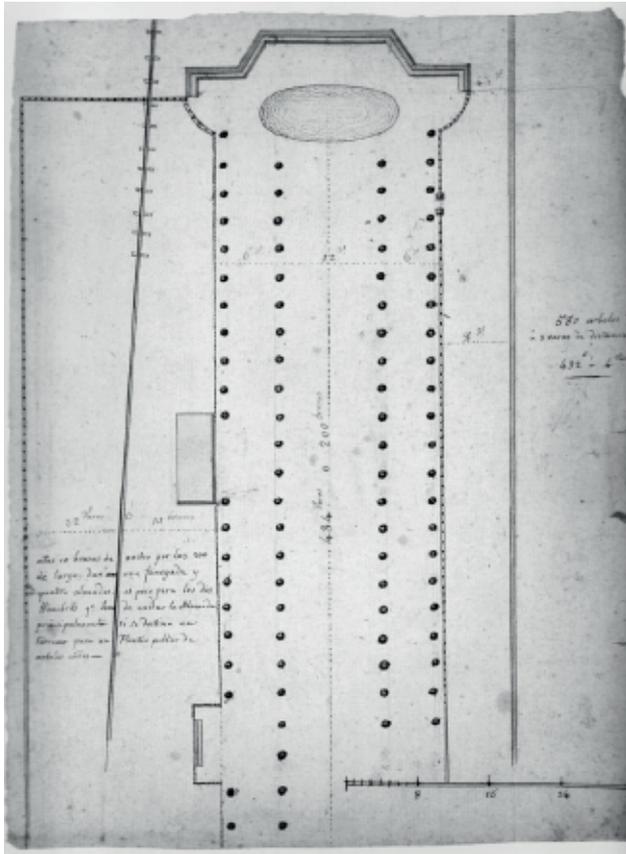


Fig. 5. Plano anónimo del proyecto de la alameda de 1812.

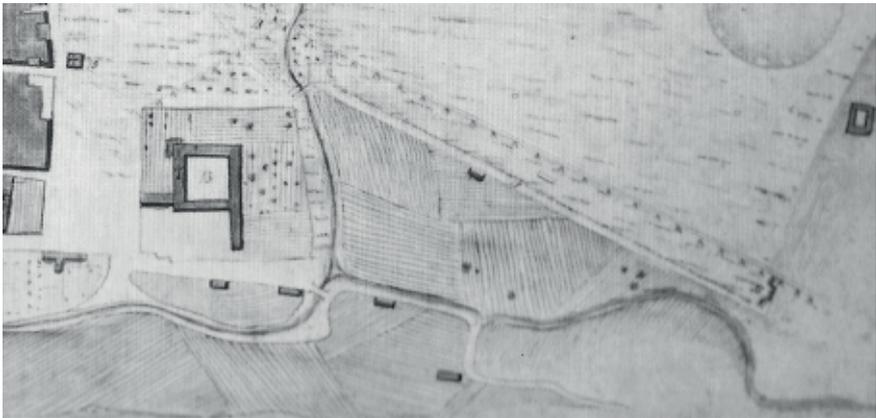


Fig. 6. Detalle del plano anónimo de 1814 de la ciudad de La Laguna.

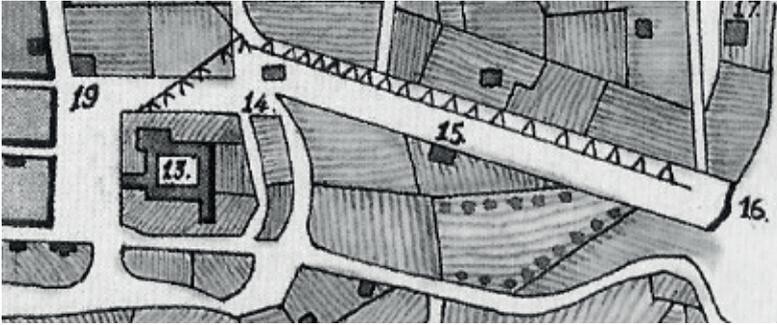


Fig. 7. Detalle del plano de la ciudad de La Laguna del prebendado Antonio Pereira Pacheco (1831).



Fig. 8. Detalle del plano anónimo de la ciudad de La Laguna con fecha estimada entre 1831 y 1841.



Fig. 9. Grabado de J. J. Williams (1839) en el que se aprecia una vista del valle de La Laguna desde el Tanque Grande.



Fig. 10. Detalle del plano de la vega de La Laguna de Manuel Oraá (1854).

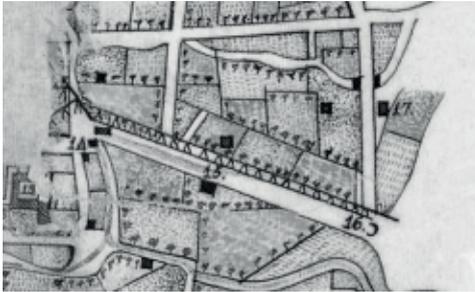


Fig. 11. Detalle del plano de la ciudad de La Laguna del prebendado Antonio Pereira Pacheco (1855).



Fig. 12. Detalle del plano de la ciudad de La Laguna y sus inmediaciones elaborado por la Brigada Topográfica de la Subinspección de Ingenieros de Canarias en 1874.



Fig. 13. Detalle del plano de la ciudad de La Laguna y sus alrededores realizado por Juan Villalta en 1899.



Fig. 14. Comienzo del Camino de Las Mercedes desde la Plaza del Cristo.
(FEDAC. Foto Baena, 1910-1920.)



Fig. 15. Camino de Las Mercedes en las proximidades de los lavaderos.
(FEDAC, autor y fecha desconocidos.)



Fig. 16. Camino de Las Mercedes próximo a los lavaderos entre 1920-1930. (Foto: Baena; col. Archivo Ossuna.)



Fig. 17. Fotografía aérea del Camino de Las Peras en 1962 (GRAFCAN).



Fig. 18. Aspecto parcial del Camino de Las Peras en 1961. (Foto: E. Álvarez.)



Fig. 19. Los lavaderos del Camino de Las Peras restaurados en la actualidad. (Foto: Antonio García Gallo, 2009.)

A.G.G.—Departamento de Biología Vegetal (Botánica). Universidad de La Laguna.

agarcia@ull.es

F.S.S.—Unidad de Parques y Jardines. del Ayto. de San Cristóbal de La Laguna.

fsalsua@aytolalaguna.es

Chrozophora tinctoria (L.) A. Juss. (*Euphorbiaceae*) en las islas Canarias

Chrozophora tinctoria (L.) A. Juss. (*Euphorbiaceae*) in Canary Islands

CARLOS SUÁREZ RODRÍGUEZ

Resumen. Este trabajo aporta una nueva cita para la isla de Gran Canaria del taxón *Chrozophora tinctoria* (L.) A. Juss y se hace referencia a su distribución actual y ámbito potencial de expansión en la isla. Para este taxon se comentan diversos aspectos históricos, ecológicos, dinámicos y corológicos.

Palabras clave: *Chrozophora tinctoria*, Gran Canaria, Islas Canarias.

Abstract. This article presents a newly found species *Chrozophora tinctoria* (L.) A. Juss on the island of Grand Canary and shows reference current and potential distributions. Some historical, chorologic, ecologic, dynamic and floristic aspects are discussed for this taxon.

Key words: *Chrozophora tinctoria*, Gran Canaria, Canary Islands.

INTRODUCCIÓN

El género *Chrozophora* Neck. ex A. Juss. (*Euphorbiaceae*) incluye 11 especies (Prain, 1918) cuyo rango de distribución va desde el Sur de Europa, Norte de África, Suroeste y centro de Asia al subcontinente indio (India y Oeste de Pakistán).

De todas ellas, *Chrozophora tinctoria* (L.) A. Juss. es una planta de distribución circummediterránea bastante termófila que se extiende desde el Sur de Europa al norte de África y por el suroeste y centro de Asia, figurando como naturalizada en el continente australiano y en Norteamérica. En el norte de África se expande por los países mediterráneos desde Israel, Egipto, Libia, Argelia, Túnez, Marruecos (Marruecos septentrional, Benabid, 2000; Tsoul, Molero *et al.*, 2006; Bouhalla, Mateos & Valdés, 2010; en el sur en Agadir, donde tiene usos medicinales, Haba, 2008) a Mauritania.

En la Península Ibérica se encuentra en casi toda ella en ámbitos bioclimáticos de los pisos termo y meso-mediterráneos, con excepción del cuadrante noroeste (Benedí, 1997) siendo también citada para Islas Baleares (Fraga i Arguimbau, 2008).

En África oriental y tropical e islas adyacentes podemos encontrar otras tres especies:

—*Chrozophora brocchiana* (Vis.) Schweinf., Pl. Quaed. Nilot., con características flores con pétalos rojos, se extiende desde Cabo Verde (Figueiredo, 1996) y Mauritania a través del Sahel hasta Sudán estando también presente en Argelia y Egipto (Schmelzer, 2007a).

—*C. plicata* (Vahl) A.Juss. ex Spreng. tiene una amplia distribución desde el este de Senegal hasta Somalia observándose también en el norte de Sudáfrica aunque también está presente en Egipto y Arabia Saudí (Schmelzer, 2007b).

Ambas especies participan de la transición fitogeográfica entre el Sahel y el Sáhara, reconociéndose como participes de la Alianza *Acacio-Panicum* Quezel 1954 (Barry et al., 1986).

Por último, *C. senegalensis* (Lam.) A.Juss. ex Spreng. se extiende desde el este de Mauritania hasta Nigeria en el África Occidental.

Conocida como *tornasol*, *heliotropo menor* o *crotón de los tintureros* —al disponer de un pigmento que tiene la propiedad de cambiar de color según la acidez o alcalinidad del medio en que se sumerge—, esta planta tuvo un relevante papel manufacturero en la época medieval porque de sus semillas tratadas se obtenía el pigmento denominado *folium o morella*, usado para iluminar de azul manuscritos, así como para teñir pergaminos, lanas y sedas de color púrpura (Córdoba de La Llave, 2005; Cabral, 2006). También fue usada como colorante por los holandeses para dar el característico tono rojo a algunos de sus quesos más famosos (Dumas, 1844).

En el transcurso de una excursión a través de los llanos de Palomino, en Gáldar, Gran Canaria, recolectamos pliegos de una planta de aspecto ceniciento que, después de su estudio en flor y fruto, determinamos como *Chrozophora tinctoria* (L.) A. Juss. *Euphorbiaceae*, constituyéndose como una nueva cita para la flora de las Islas Canarias.

A pesar de la infructuosa búsqueda de más poblaciones en este ambiente agroganadero, no es de descartar la existencia de más localidades con la planta.

DESCRIPCIÓN

Chrozophora tinctoria (L.) A. Juss., *Euphorb. Gen.*: 110 (1824).

Syn.: *Croton tinctorium* L., *Sp. Pl.*: 1004 (1753)

Tournefortia tinctoria (L.) Baill., *Traité Bot. Méd. Phan.* 2: 932 (1884).

Plantas anuales, con un porte entre 0,25-0.50 m con aspecto ceniciento y tomentoso y que proliferan estacionalmente en terrenos agrícolas después de su cosecha en el periodo estival-otoñal entre junio y octubre.

Hojas subromboidales con largos pedicelos, margen irregular, con fuerte indumento formado por dos tipos de pelos estrellados. Flores masculinas con corola amarilla.

Fruto característico en tricoca, con mericarpos recubiertos de escamas fimbriadas y argéneas, que estallan con el calor y expanden las semillas, subpiriformes y de tonos pardos. Ramas y tallos después de secos se cubren de un característico color azul.

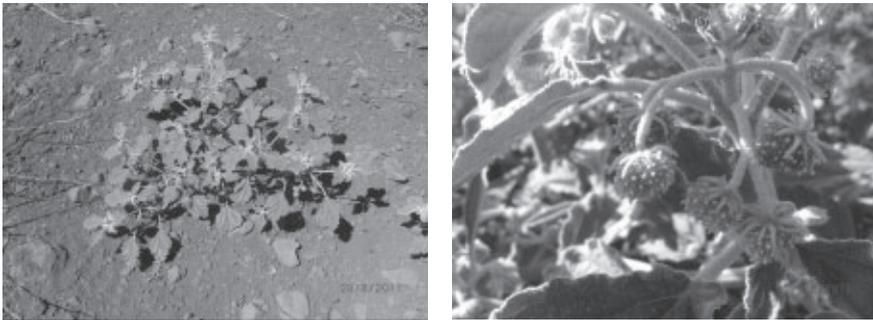


Fig. 1. Biotipo y detalles morfológicos de frutos de *Chrozophora tinctoria* (L.) A. Juss.

EXSICCATA: ISLAS CANARIAS. Gran Canaria, Gáldar:

1) Palomino (28RDS 36 02), 16-08-2002, C. Suárez, J. Monagas & M. Díaz (1 TFC)

2) Tierras de cultivo en los llanos de Palomino-Casas Blancas (28RDS 36 02), 1120 msnm, 07-08-2011, C. Suárez & Manuel Díaz (5 TFC).

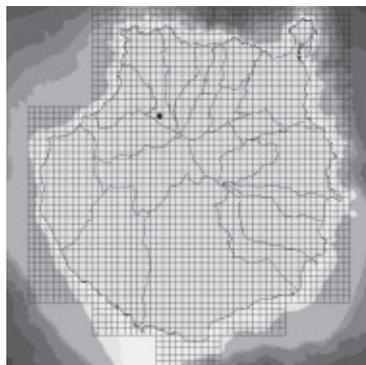


Fig. 2. Mapa de localización de *Chrozophora tinctoria* (L.) A. Juss. en Gran Canaria, Islas Canarias. (Cuadrículas UTM de 1 km²).

Geográficamente, esta localidad se ubica en el extremo occidental del Gran Ambiente de la Alisio-Canaria (Sánchez *et al.*, 1995) área de choque y rebose de los alisios, y que tiene como límite geográfico los caideros y afluentes que drenan hacia la gran fisura del barranco de Agaete que desciende desde esta comarca con el Macizo de Tamadaba de frontera hacia el oeste.

Los materiales geológicos de sustrato se corresponden con coladas masivas y de hasta 2-3 m. de espesor individual de la Serie Basáltica II, muy alteradas, y de las que se observan frentes en las áreas pendientes del relieve del entorno de estos llanos.

En cuanto a la sectorización bioclimática, siguiendo a Del Arco *et al.* (2003), esta localidad se ubica a caballo entre el piso bioclimático termomediterráneo pluviestacional subhúmedo (con nieblas del alisio) y el mesomediterráneo —inferior pluviestacional subhúmedo (con nieblas del alisio) correspondiendo ambos a la serie de vegetación climatófila del *Laurus-Perseo indicae sigmetum*.

En su nueva localidad, *C. tinctoria* (L.) A. Juss. se expande como mala hierba infestante post-cultural una vez recolectado el maíz y las papas teniendo su óptimo de desarrollo entre junio y octubre en los cultivos veraniegos no irrigados de los llanos agrarios existentes entre Fagajesto y Juncalillo, más concretamente en los lomos de Palomino. Esta zona tiene un alto potencial agroganadero (Pérez Vidal, 1963; Álamo, 1984), donde se practica aún una cultura pastoril que en el pasado combinaba las actividades agrarias y textiles —protoindustria de la lana— y donde hoy se mantiene una alta producción quesera de ovino y caprino.

A pesar de los intentos de erradicarla por parte de los agricultores afectados (Dn. Benito Cubas, com. pers.) persiste al menos desde el año 2002, cuando recogimos los primeros pliegos. En la zona se desconocen sus particularidades como planta tintórea.

Descartando de entrada su carácter de especie autóctona, sobre su vector de introducción poco podemos aportar, aunque su presencia en una zona de tradicional arraigo textil artesano (telares) y agropecuario (producción de lanas y quesos) nos lleva a plantear si esta especie no llegó a la isla desde los tiempos de la Conquista (Aznar Vallejo, 1983).

La referencia más antigua a la especie en Canarias que hemos encontrado la hace el historiador Nuñez de La Peña, en 1676:

hay muchas y cristalinas fuentes que vierten continuos arroyos, y a sus riberas nacen yerbas medicinales, el trébol, toronjil, asandar, poleo, mastranzo, yedra, jazmín, violeta, tornasol, alhelies, espuela de caballero, neuta, siempre novia, yerva buena, mastuerzo, cantueso, maltavaca, hinojo y otras muchas yerbas y árboles que no hay en España, ni en otros Reynos.

Nos queda la duda de saber a qué especie se refiere este autor con el nombre vulgar del *tornasol*. Viera y Clavijo (1982), en su *Diccionario de historia natural*, recoge el término *tornasol* como nombre vulgar aplicado al girasol (*Helianthus annuus* L.), a pesar de que ya conocía a *Chrozophora tinctoria* y sus propiedades desde su asistencia en París a las lecciones de Historia Natural dadas por el Dr. Bomare (Viera y Clavijo, 1849). También Del Busto y Blanco (1864) la recoge como *Croton tinctorius* L. –*Tornasol de tintes* en su listado de la Flora Médica de las Islas Canarias. Salvo estas referencias, no encontramos ya nada sobre esta especie en los textos botánicos de los siglos XVIII y XIX sobre la flora canaria (García Gallo *et al.*, 2008).

Quizás fuese motivo de algunos de los ensayos de aclimatación de plantas con interés económico, entre otras las tintóreas, llevadas a cabo entre los siglos XV y XVII, y sus usos textiles se han perdido, quedando acantonada en algunas localidades muy concretas como la de estos llanos.

Como ejemplo cercano tenemos el de la hierba pastel (*Isatis tinctoria* L., *Brassicaceae*), planta que «se introdujo en Canarias a raíz de la conquista castellana, posiblemente por pobladores portugueses, pues ya se cultivaba en las Azores y en la Madera» y fue cultivada con cierta profusión en islas como Gran Canaria y Tenerife en los siglos XVI y XVII (Bonnet Suárez, 1982), hoy en día relegada a sitios puntuales de El Hierro (Steffen, 1947; González Pérez *et al.*, 1992).

Otro ejemplo lo constituyen los intentos de cultivo del añil en Gran Canaria, el primero entre 1783 y 1786 (Viera y Clavijo, 1862), en Telde, y el segundo en 1866, por parte de la Real Sociedad Económica de Amigos del País (RSEAP) de Las Palmas de Gran Canaria al repartir semillas del añil (*Indigofera tinctoria* L., *Leguminosae*) entre personas de los municipios de Gáldar, Telde, Valsequillo el Sur y La Aldea (García del Rosario, 1981). En el acta de la sesión de 4 de marzo de 1866 de la RSEAP se recoge la iniciativa:

Semillas de añil: El Sr D. Domingo Pérez Galdós presentó unas semillas del añil del que ha cultivado en su hacienda de las Matanzas y cuyas semillas se repartieron entre los señores Quesada, para sembrar en las medianías y zonas costaneras del norte; D. Fernando del Castillo y Westerling, en las partes del Sur, al Sr. Chil en el distrito de Telde y al Sr. Melián en Valsequillo, quedando el mismo Sr. Pérez Galdós de remitir algunas semillas al valle de La Aldea. (Fuente: Archivos digitalizados RSEAPLP, MdC, ULPGC).

De la nula prosperidad que tuvieron estos ensayos de aclimatación nos habla ya el propio Viera y Clavijo (1982) en su *Diccionario de historia natural de las Islas Canarias*: «La Real Sociedad Económica de la misma

isla aplicó su celo al fomento de este cultivo, repartiendo semillas entre diversas personas; pero se quedó todo en esperanzas».

Hoy en día esta especie no figura en los listados florísticos de la isla.



Fig. 3. Aspecto general del nuevo locus de *Chrozophora tinctoria* (L.) A. Juss.: A) Ladera con cultivos estacionales de millo; B) Llanos de Palomino, con el Macizo de Tamadaba al fondo. En primer término, poblaciones infestantes del tornasol.

COMENTARIOS FITOSOCIOLÓGICOS

En sus localidades mediterráneas da carácter a algunas asociaciones como terófito partícipe de las siguientes comunidades nitrófilas arvenses estivales: *Kickxio lanigeræ-Chrozophoretum tinctoriæ* Izco 1975; *Chrozophoro tinctoriæ-Teucrietum spinosi* Galán 1996 y *Chrozophoro tinctoriæ-Kickxietum integrifoliæ* Brullo & Marcenò 1980, incluidas en la Alianza *Diplofaxion eruroidis*, Clase *Ruderali-Secalieta* Br.-Bl. 1936 (Carretero, 1995; Sainz Elorza, 2001, 2009; Brullo *et al.*, 2007).

La Alianza *Diplofaxion eruroidis* Br.-Bl. in Br.-Bl. et al. 1936, de acuerdo con lo descrito por Carretero (1995), recoge comunidades con especies principalmente terófitas —aunque a veces con participación de geófitos y hemicriptófitos— de fenología estival y otoñal.

En su nueva localidad se integra en estas comunidades terófitas estivales que colonizan los barbechos que quedan después de la colecta de maíz y papas en el verano, y donde como especies acompañantes tenemos taxones característicos de la Clase *Ruderali-Secalieta* como *Chenopodium album* L., *Sonchus oleraceus* L., *Lactuca serriola* L., *Calendula arvensis* L., *Papaver rhoeas* L., *Galactites tomentosa* Moench, *Solanum luteum* Mill. e *Hirschfeldia incana* (L.) Lagr.-Foss. y que acercan este conjunto florístico a las asociaciones descritas en la Península.

Se encuentra este sector en el dominio climácico de la laurisilva, siendo su vegetación potencial la de monteverde húmedo, *Lauro novocanariensis-Perseetum indicæ* Oberdorfer ex Rivas-Martínez, Arnaiz, Barreno &

Crespo 1977 (Grafcán, 2010) si bien no pueden desdeñarse su compartimentación con comunidades del dominio del *Pinetum canariensis* Ceballos & Ortuño ex Sunding 1972 subass. *ericetosum arboreae* P. Pérez, Acebes, Del Arco & Salas 1993.

Estas medianías del noroeste de Gran Canaria, desde los altos de Gáldar y Guía, a los pagos montanos de los municipios de Moya y Artenara, desde la zona de Pico Viento y Saucillo hasta la zona de Juncalillo y Fagajesto, se caracterizan por conformar una comarca agroganadera muy arraigada desde la época de la conquista y donde se concentran los mayores núcleos ganaderos de la isla. Esta topografía relativamente llana y poco accidentada ha favorecido el desarrollo de estas prácticas agrarias, donde se distingue toda una serie de *cortijos* por los cuales se mueven rebaños de ovejas y, en menor medida, cabras.

La vegetación actual, como consecuencia de estas actividades, la domina un paisaje de terrenos agrícolas de subsistencia, de pastizales, prados y herbazales nitrófilos (vinculados a las clases *Polygono-Poetea annuae* Rivas-Martínez, y *Onopordetea*), y laderas con matorrales de degradación, básicamente retamares (*Micromerio benthami-Telinetum microphyllae* Sunding 1972) escobonales (*Chamaecytiso canariae-Adenocarpetus villosii* (Sunding, 1972; Rivas-Martínez *et al.*, 2002) y matorrales de degradación (*Artemisio thusculae-Rumicetum lunariae* Rivas-Martínez *et al.*, 1993), donde dominan los inciensos y los tomillares.

CONCLUSIONES

Nos asalta la duda con este taxón acerca de si su presencia en esta localidad es reciente o histórica. Sus potenciales usos tintóreos nos hacen pensar que quizás fue conocida por los pastores y agricultores de antaño, y hoy es una actividad etnográfica extinguida. Es precisamente la zona de Caideros, Fagajesto, Juncalillo y Barranco Hondo donde pervivieron los últimos telares que se conocieron en Gran Canaria (Caridad Rodríguez, FEDAC, com. pers.) que usaban técnicas de tintes tradicionales, y no hay que desdeñar el conocimiento del uso de las plantas que se tiene en esta comarca y la celosa guardia de sus técnicas que se hacía de las mismas (Álamo, *op. cit.*).

A favor de su presencia e instalación reciente encontramos también argumentos, el primero la alta disponibilidad de estos ambientes antropizados para la expansión de un gran número de terófitos que se integran en peculiares comunidades nitrófilas con un desarrollo marcadamente estacional. El segundo, el incremento de nuevos residentes extranjeros —tanto europeos como norteafricanos— que han buscado en estos parajes asentamiento y

que se pueden haber convertido en vector inconsciente de introducción de la especie.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos la colaboración prestada por Manuel Díaz y Antonio Benítez Díaz en los trabajos de campo y gabinete, respectivamente, y al Dr. Pedro Luis Pérez de Paz, Catedrático de Botánica del Dpto. de Biología Vegetal de la ULL, y a la Dra. Caridad Rodríguez Pérez-Galdós, de la FEDAC, sus orientaciones y pesquisas bibliográficas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLAMO SUÁREZ, A., 1984. El queso de flor en Gáldar y Guía. *XOBA: Revista de Agricultura* v.4, 2: 3-11.
- AZNAR VALLEJO, 1983. *La integración de las Islas Canarias en la Corona de Castilla (1478-1520)*. Universidad de Sevilla-Universidad de La Laguna, Madrid.
- BARRY, J.P., J.-C. CELLES, J. MUSSO, 1986. Le problème des divisions bioclimatiques et floristiques au Sahara. Note V; du Sahara au Sahel. Un essai de définition de cette marche africaine aux alentours de l'Adrar des Iforas. *Ecologia Mediterranea* XII: 187-236.
- BENABID, A., 2000. *Flore et écosystèmes du Maroc. Evaluation et préservation de la biodiversité*. Editeur: Ibis Press & Editions Kalila Wa Dimna. Paris.
- BENEDÍ, C. 1997. Chrozophora. En Castroviejo, S., C. Aedo, C. Benedí, M. Lainz, F. Muñoz Garmendia, G. Nieto Feliner, E. Rico, S. Talavera & J. Paiva (eds.). *Flora Ibérica*. Vol. VIII: Haloragaceae-Euphorbiaceae. Real Jardín Botánico, C.S.I.C., Madrid.
- BARTOLOMÉ ESTEBAN, C., M. DE LA CRUZ ROT, & J. ÁLVAREZ JIMÉNEZ, 1988. La vegetación nitrófila de la campiña de Guadalajara. *Acta Bot. Barcinonensia* 37: 17-23.
- BONNET SUÁREZ, S. F., 1982. Notas sobre el cultivo y comercio de la hierba pastel en Canarias durante los siglos XVI y XVII. *En Instituto de Estudios Canarios. 50 Aniversario (1932-1982)*, Instituto de Estudios Canarios I: 71-82.
- BRULLO, S., G. GIUSSO DEL GALDO, R. GUARINO, P. MINISSALE, 2007. A survey of the weedy communities of Sicily. *Annali di Botanica*, vol 7: 127-161.
- BUSTO Y BLANCO, F. DEL, 1864. *Topografía médica de las Islas Canarias*. 528 p. Sevilla.
- CABRAL, J. M. P., 2006. História Breve dos Pigmentos. 4. Das Artes da Idade Média (1.ª parte). *Química* 103: 33-44. [04-11- 2011] http://www.spq.pt/boletim/docs/boletimSPQ_103_033_09.pdf.
- CARRETERO, J. L., 1995. La vegetación arvensis de verano en los cultivos de secano de España. *Candollea* 50: 195-216.

- CÓRDOBA DE LA LLAVE, R., 2005. Un recetario técnico castellano del siglo XV: el manuscrito H490 de la Facultad de Medicina de Montpellier. *En la España Medieval*, Vol. 28: 7-48. [04-11-2011]
<http://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM0505110007A>.
- DEL ARCO AGUILAR, M., & R. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, 2003. «El bioclima de Gran Canaria», en RODRÍGUEZ DELGADO, O. (ed.): *Apuntes sobre flora y vegetación de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria, pp. 33-39.
- DUMAS, J-B., 1844. *Traite de Chimie appliquee aux arts*, 1844, Tome 8: 40-45 Paris.
- FIGUEIREDO, E., 1996. *Flora de Cabo Verde - Plantas Vasculares. 54 [Euphorbiaceae]: 19*. (ed.): Instituto de Investigação Científica Tropical (ICT), Lisboa. [18-11-2011] <http://memoria-africa.ua.pt/>.
- FRAGA I ARGUIMBAU, P., 2008. Vascular flora associated to Mediterranean temporary ponds on the island of Minorca. *Anales Jard. Bot. Madrid* 65 (2): 393-414.
- GARCÍA GALLO, A., W. WILDPRET DE LA TORRE, & V. MARTÍN RODRÍGUEZ, 2008. Especies vegetales consideradas invasoras de hábitats, en la *Historia Natural de Canarias*. *Lazaroa* 29: 49-67.
- GONZÁLEZ PÉREZ, M. A., & F. HIDALGO SANTANA, 1992. Los tintes naturales en Canarias. *Agricultura: Revista agropecuaria*, n.º 714: 70-73.
- HABA, HAMADA, 2008. Etude phytochimique de deux Euphorbiaceae sahariennes: *Euphorbia guyoniana* Boiss. et Reut. et *Euphorbia retusa* Forsk – 287 p. Thesis Doctorat Université El Hadj Lakhdar : Faculté des Sciences.
- MATEO, M.A., & B. VALDÉS, 2010. Catálogo de la flora vascular del Rif occidental calizo (N de Marruecos). II. Caesalpiniaceae-Compositae. *Lagasalia* 30: 47-303.
- MOLERO, J., & J. M. MONTSERRAT, 2006. Aportaciones a la flora vascular de las comarcas orientales del Norte de Marruecos. *Lagasalia* 26: 155-177.
- NUÑEZ DE LA PEÑA, J. 1678. *Conquista y antigüedades de las islas de la Gran Canaria y su descripción , con muchas advertencias de los privilegios , conquistadores, pobladores y otras particularidades, en la muy poderosa isla de Tenerife...*, compuesto por el licenciado D. Juan Nuñez de la Peña. Madrid, 1676; reimpr. en Santa Cruz de Tenerife, 1847 (Biblioteca isleña).
- PEINADO, M., C. BARTOLOMÉ & J. M. MARTÍNEZ-PARRAS, 1985. Notas sobre vegetación nitrófila, I. *Studia Botanica*. 4:27-33.
- PÉREZ VIDAL, J., 1963. La ganadería canaria. Notas históricas-etnográficas. *Anuarios de Estudios Atlánticos* 9: 237-286.
- PRAIN, C., 1918. The genus *Chrozophora*. *Kew Bull.* 103: 49-120.
- SANZ ELORZA, M., 2001. Las comunidades arvenses de los barbechos y rastrojos alzados de los sectores Somontano-Aragonés y Bardenas-Monegros: *Kickxio lanigeræ-Chrozophoretum tinctoriæ*. *Lazaroa* 22: 143-145.
- SANZ-ELORZA, M., DANA, E.D. & SOBRINO, E., 2005. Aproximación al listado de plantas vasculares alóctonas invasoras reales y potenciales en las islas Canarias. *Lazaroa* 26: 55-66 (2005).
- SANZ ELORZA, M., 2009. *Flora y vegetación arvense y ruderal de la provincia de Huesca*. *Monografías de Botánica Ibérica*, n.º 0, 680 pp. [04-11-2011]

- <http://www.jolube.es>.
- SÁNCHEZ, J., C. RÍOS, E. PÉREZ-CHACÓN, & C. SUÁREZ, 1995. *Cartografía del potencial del medio natural de Gran Canaria*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Universidad de Valencia, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria. 165 pp. y 7 mapas.
- SCHMELZER, G.H., 2007A. *Chrozophora brocchiana (Vis.) Schweinf. [Internet] Record from Protabase*. Schmelzer, G.H. & Gurib-Fakim, A. (Editors). PROTA (Plant Resources of Tropical Africa / Ressources végétales de l'Afrique tropicale), Wageningen, Netherlands. [14-10- 2011]
<http://database.prota.org/search.htm>.
- SCHMELZER, G.H., 2007B. *Chrozophora plicata (Vahl) A.Juss. ex Spreng. [Internet] Record from Protabase*. Schmelzer, G.H. & Gurib-Fakim, A. (Editors). PROTA (Plant Resources of Tropical Africa / Ressources végétales de l'Afrique tropicale), Wageningen, Netherlands. [14-10-2011]
<http://database.prota.org/search.htm>.
- STEFFEN, M., 1947. El falso «guato» del Torriani. *Revista de Historia*. T. 13. n.º 78: 177-197.
- TALEB, A., M. BOUHACHE, & S.B. RZOZI, 1997. Flore adventice des céréales d'automne au Maroc. *Actes Inst. Agron. Vét. Vol.* 18 (2): 121-130.
- VIERA Y CLAVIJO, J., 1849. *Apuntes del diario e itinerario de mi viage [sic] a Francia y Flandes, en compañía de mi alumno D. Francisco de Silva Bazán de la Cueva (...), en los años de 1777 y 1778*. Monografía. RSEAP de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife.
- VIERA Y CLAVIJO, J. 1862. *Extracto de las Actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, desde Su primera erección hasta fines del año de 1790*. *Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria*, año 1º, n.º. 9, setiembre 30 de 1862. [18-11-2011]
<http://jable.ulpgc.es>.
- VIERA Y CLAVIJO, J., 1982. *Diccionario de historia natural de las Islas Canarias o índice alfabético descriptivo de sus tres reinos: animal, vegetal y mineral, 1799*. Ed. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, 1866. [Edición facsímil de la Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. 1982] 476 pp.

Dirección General de Ordenación del Territorio
 Consejería de Obras Públicas, Transportes y Política Territorial
 Gobierno de Canarias

csuarod57@gmail.com

[Recibido: octubre 2011: aceptado: enero 2012]

Contribución al estudio etnobotánico de la ‘batata’ [*Ipomoea batatas* (L.) Lam.] en las islas Canarias

Contribution to the Ethnobotanical Study of ‘Sweet Potato’
[*Ipomoea batatas* (L.) Lam.] in the Canary Islands

OCTAVIO RODRÍGUEZ DELGADO

Resumen. El presente artículo constituye una aportación al estudio etnobotánico de la batata, una planta que ha tenido una gran repercusión en la cultura tradicional agraria, por tratarse de un complemento alimenticio básico para el campesino y un valioso forraje para el ganado. Tras analizar los principales aspectos botánicos, el trabajo se centra en la introducción de esta planta en Canarias, la influencia del fitónimo ‘batata’ en el léxico popular isleño, su aportación a la gastronomía local tanto como alimento básico como en repostería y su importancia medicinal.

Palabras clave: aspectos botánicos, agricultura, lexicología, gastronomía, uso medicinal.

Abstract. This paper is a contribution to the ethnobotanical study of sweet potato, a plant that has had a major impact on traditional agrarian culture, because it is a basic food supplement for the farmer and a valuable forage for livestock. After analysing the main botanical aspects, the work focuses on the introduction of this plant into the Canary Islands, the influence of the phytonym ‘batata’ in the islanders’ lexicon, its contribution to the local cuisine as a staple food such as pastries and medicinal importance.

Key words: botanical aspects, agriculture, lexicology, gastronomy, medicinal use.

INTRODUCCIÓN

Con motivo de la presentación del libro *Batatas de Anaga*, publicado en 2001 por Gil González & Peña Hernández (2001), tuve la oportunidad de indagar un poco sobre los aspectos etnobotánicos de la batata. La lectura del citado libro me permitió retrotraerme a mi adolescencia y juventud en El Es-

cobonal (Güímar), un pueblo de las medianías sureñas de Tenerife, en el que durante muchos años colaboré en el cultivo de batatas, entre otros productos de una agricultura de subsistencia en terrenos de jable o toska. Recuerdo la plantación de los esquejes, el riego a manta, el corte de la rama como forraje para el ganado y la dificultosa recolección de las batatas, pues a cada golpe de guataca o azada era casi inevitable que algún tubérculo resultase dañado. El objetivo de este artículo es incidir sobre un tema de la cultura tradicional agraria, tan poco estudiada y conocida, pues parece que por fin se empieza a reconocer el auténtico protagonismo que los pueblos del interior y sus gentes han tenido en el devenir histórico del conjunto de la isla.

En las medianías insulares, dedicadas como se ha indicado a una agricultura de subsistencia, la batata es un buen complemento de la papa, ya que puede ocupar terrenos poco apropiados para ésta, al preferir los suelos sueltos y arenosos de las zonas bajas. Si bien en la vertiente norte, más húmeda, se ha sembrado incluso como planta de secano, en el Sur del que procedo se ha cultivado casi exclusivamente como planta de regadío, tanto en las medianías como en la costa. También el número de variedades que se siembran en el sotavento insular es menor que en la vertiente batida por los alisios.

En mi juventud, la siembra se solía hacer en abril-mayo, siempre en menguante, y la recolección se realizaba en otoño, cuatro o cinco meses más tarde en el caso de la variedad ‘nueva’ o ‘blanca’, que era la que más se cultivaba en el pueblo, mientras que en el caso de la ‘colorada’ y la de ‘yema de huevo’ se retrasaba por encima de los seis meses, aunque de éstas se sembraba poco y casi exclusivamente para el consumo familiar. Los rendimientos eran muy variables, aunque casi siempre rentables. Gran parte de la producción de la primera variedad se vendía a los intermediarios o gangocheros, quedando para la casa las batatas cortadas, más pequeñas o irregulares, sobre todo para trocearlas y darlas crudas como alimento a las cabras o cochinos, aunque con frecuencia se guisaban y amasaban con afrecho para las gallinas. No obstante, el principal valor forrajero lo tenía la rama, que muchas veces era el motivo de la siembra para cubrir la escasez de hierba u otros forrajes.

En la alimentación, recuerdo comer con frecuencia batatas y papas guisadas con pescado salado. Ambos órganos de reserva subterráneos también participaban en los potajes y pucheros que periódicamente hacía mi madre. En la repostería, el protagonismo de la batata alcanzaba su punto culminante en las truchas navideñas, que hasta hace poco elaboraba artesanalmente mi suegra en Arafo; aunque la base la constituye esta raíz tuberosa, también se añaden al relleno almendras, huevos, azúcar y otros elementos, de modo que el resultado es realmente delicioso. Finalmente, me consta que mi abuela y mi madre hacían unas tortitas de batata con almendras majadas, huevos, canela, matalahúga, limón y harina (o gofio de trigo cuando aquella escaseaba),

que luego se freían y debían estar muy ricas, aunque yo no tengo en mi memoria haberlas saboreado. Lo que sí recuerdo es comer algún trozo de batata cruda de los que iban destinados a las cabras, aunque mi madre me decía que no abusara de ellos porque me podían producir lombrices, lo que ocurrió en más de una ocasión.

ASPECTOS BOTÁNICOS

La 'batata' es una especie de la familia *Convolvulaceae* cuyo nombre científico es *Ipomoea batatas* (L.) Lam. En Canarias, a diferencia de otros lugares, distinguimos entre 'batata' y 'batatera'. Con el término 'batatera' nos referimos a toda la planta, sobre todo a la parte aérea, que también se denomina en las islas 'rama' o 'rama de batatera', mientras que 'batata' se limita al órgano subterráneo (raíz tuberosa), de interés alimenticio. Así lo recoge Lorenzo, Morera & Ortega (1995: 57), al definir 'batatera' como: «Planta rastrera y ramosa de la familia de las convolvuláceas. Los tubérculos que echan sus raíces son las batatas».

Según el *Diccionario* de la Real Academia Española (1994, I: 275), 'batata' es una «Planta vivaz de la familia de las convolvuláceas, de tallo rastrero y ramoso, hojas alternas, acorazonadas y profundamente lobuladas, flores grandes, acampanadas, rojas por dentro, blancas por fuera, y raíces como las de la patata». Luego aclara: «Cada uno de los tubérculos de las raíces de esta planta, que son de color pardo por fuera y amarillento o blanco por dentro, del tamaño de unos doce centímetros de largo, cinco de diámetro y figura fusiforme, es comestible». Más adelante discutiremos sobre el término 'tubérculo' utilizado en esta definición.

En los albores del siglo XIX, José de Viera y Clavijo (1982: 71) hizo una bella descripción de esta planta, clasificada por Linneo con el nombre científico de *Convolvulus batatas* L.:

Planta hortense de sumo aprecio, por su raíz tuberosa, pulposa, farinácea, dulce, blanda y nutritiva. Es originaria de las Indias, y se ha connaturalizado en nuestras islas aventajadamente. Sus tallos son rastreros guarnecidos de una espesura de hojas con figura de hierro de alabarda, enteras, más verdes por dentro que por fuera, y por este mismo lado nervosas de color rojizo, sobre un pezón de seis a siete pulgadas. Sus flores son pequeñitas, de una sola pieza embudada, por dentro blanquecinas, y por fuera verdosas, cuyo fruto es una frutica con las semillas. [...]

Luego, el ilustrado sacerdote continuaba describiendo la raíz tuberosa comestible, así como los usos que de ella hacía el pueblo canario, e incluso sus valores potenciales:

Sus raíces crían en su contorno aquellas bellas batatas, largas, rollizas, de más de un palmo, de un color blanco azulado por la parte interior, y de un pardo cobrizo por la exterior, que contribuye al regalo de las mesas en el puchero, o asadas o en dulce. También se puede hacer de ellas buen almidón, pan, polvos para la cabeza, y aun aguardiente si se ponen a fermentar, y se destilan.

Sobre la época y modo de siembra, dicho autor indicaba: «La batata se puede plantar en todos tiempos, y se multiplica de sus propias raíces, enteras o partidas en cuatro pedazos, con tal que tengan dos o tres ojos cada uno. Aunque se pongan distantes, sus mismos tallos, echándose sobre la tierra, arrojan raíces, y de cada raíz brota otra nueva planta». Desde el punto de vista estrictamente botánico, al tratarse de una raíz la batata no tiene yemas u ‘ojos’; no obstante, al ser un órgano de reserva subterráneo sí puede surgir de ella un vástago aéreo por reproducción vegetativa, por lo que en ocasiones se ha plantado para obtener la ‘rama’, tanto para su uso como forraje como para obtener material destinado a futuras siembras. Pero si el objetivo es la obtención de la raíz tuberosa de interés alimenticio (que es lo más frecuente), se suelen plantar esquejes, o sea, trozos de tallo o ‘rama’ (conocidos en las Islas como ‘guías’), lo que constituye el método de cultivo habitual.

Viera y Clavijo (*op. cit.*) concluía su descripción destacando las magnitudes que podían alcanzar las batatas: «Suelen recogerse algunas de una magnitud portentosa; y en el año de 1776, se llevó una de la isla de la Palma a Caracas, en el navío de la *Paloma*, que pesaba setenta y dos libras. En Madrid es conocida esta raíz con el nombre de *batata de Málaga*. Pertenece a la *Pentandria monoginia*, como los convólulos».

A pesar de que no existe un tratamiento unánime para clasificar los órganos de reserva de esta planta, el término ‘tubérculo’ parece estar muy extendido en la bibliografía, pues en un sentido amplio se puede aplicar a los órganos de reserva subterráneos tanto de origen caulinar como radical, tal como recoge la Real Academia de la Lengua (1994: 2036): «Parte de un tallo subterráneo o de una raíz, que engruesa considerablemente; en sus células se acumula una gran cantidad de sustancias de reserva, como en la patata y el boniato». En la misma línea se expresa María Moliner (1991, II: 1403): «Abultamiento producido en un tejido orgánico. Particularmente, excrescencia feculenta en cualquier parte de una planta; particularmente, en la parte subterránea del tallo, como la patata; puede ser de la raíz, como en la planta de las habas». Pero en un sentido botánico estricto, tal como señala Font Quer (1975: 1068-1069) en su *Diccionario de Botánica*, es una «Porción caulinar engrosada en mayor o menor grado, generalmente subterránea, como la patata»; y añade más adelante: «No siempre es fácil distinguir un *tubérculo* de una raíz tuberosa». No obstante, este botánico

admite 'tubérculo radical' para «El que no procede del tallo, ni tiene, por tanto, estructura caular, sino de la raíz, como la chufa». Por lo tanto, si al referirse a la 'batata' se quiere utilizar el término 'tubérculo' habría que matizar que es un 'tubérculo radical'. Pero para evitar dudas, en la planta que nos ocupa lo más correcto es utilizar los términos 'raíz tuberosa' o 'raíz reservante', tal como aparecen en la mayoría de la bibliografía científica.

Mucho más complicada que su denominación es la descripción de esta parte subterránea de la planta, objetivo que entraña una enorme dificultad, sobre todo después de cultivarlas y comprobar que no existen dos batatas iguales; la curiosa morfología que adoptan algunas de ellas, con evidentes parecidos a animales u objetos de todo tipo, provoca el que con frecuencia veamos expuestas en fruterías o bares a las de formas más originales, así como las de mayor tamaño, para llamar la atención de los clientes.

LA INTRODUCCIÓN DE LA BATATA EN LAS ISLAS CANARIAS

Entre las diversas plantas que los españoles descubrieron en América, el tabaco y el cacao fueron las que mayor aceptación tuvieron en el Viejo Mundo. Menos brillante, pero mucho más trascendental por su incorporación casi inmediata a la alimentación, fue la llegada a Europa de la papa, el millo, la judía, el tomate, el pimiento, la vainilla, la piña americana, el aguacate, la papaya, el mango, etc., etc.; la influencia fue tan poderosa, que la mayoría de los países europeos modificaron rápidamente algo tan arraigado como es su dieta tradicional. Sin embargo, la llegada de la batata pasó casi inadvertida, a pesar de que en algunas épocas, incluso recientes, ha permitido aliviar el hambre en muchos lugares de Europa y, sobre todo, en Canarias.

Descubierta por los españoles en las Antillas, en la actualidad la batata se cultiva ampliamente en todos los países de clima tropical o subtropical, especialmente en las islas del Pacífico. Hoy su cultivo está tan difundido que constituye, después de la papa, una de las fuentes más baratas de carbohidratos para millones de personas en todo el mundo, especialmente en los países con economías más deprimidas. Sirva como ejemplo que es la cuarta hortaliza más consumida de Brasil y la principal en la región nordeste de dicho país.

En Canarias, aunque fueron conocidas y cultivadas desde el siglo XVI, la verdadera expansión de las batatas se produjo ya avanzado el siglo XIX, cuando se consiguió obtener variedades más resistentes a las condiciones agrológicas insulares y que permitían su conservación. Uno de los hechos más destacables fue la extensión del cultivo a zonas de secano cubiertas por lapillis volcánicos, sobre todo en La Palma y El Hierro, así como a los jables en Lanzarote, en razón a las especiales cualidades higroscópicas

de estos materiales, pues se pueden obtener cosechas aceptables con precipitaciones escasas. Además de las evidentes ventajas en estas zonas de secano y marginales frente a su principal competidor, la papa, se destaca a su favor que, gracias a la carencia de virosis, su cultivo no necesita de trasvases o importación de material de siembra, sus rendimientos son similares a los de la papa en secano y su masa aérea, verde o desecada, se emplea como forraje, tal como ya hemos indicado, al tener una calidad nutritiva semejante a la de otras plantas forrajeras.

Hernández Hernández & Cabrera Armas (1995: 565-566) analizan en la *Gran enciclopedia canaria* la evolución histórica de este cultivo en las islas a lo largo del siglo XX:

Durante la década de 1940 se produce una nueva expansión del cultivo como consecuencia de la política agraria autárquica. El incremento de la superficie cultivada regional es casi de un 1.000 por cien en 15 años —alcanzando el máximo de 3.700 ha en los primeros cincuenta, con una producción de unas 34.000 tm—; la mayor parte de esta superficie se encontraba en la zona de jable de Lanzarote. Tras este período de auge, el cultivo se retrae, con una disminución paulatina en Tenerife y La Palma y más drástica en Lanzarote. Este comportamiento obedeció a la contracción de la demanda regional; de la competencia en la captación de capital y trabajo de sectores en crecimiento como la construcción, el turismo y, en el caso de Lanzarote, del auge de la pesca y la competencia de otros cultivos en jable (sandías y melones), o del auge de los enarenados que, «construidos» sobre el jable, permitían productos como la cebolla, el millo o el tabaco, de mayor rentabilidad. Este descenso ha continuado hasta la actualidad, salvo una cierta revitalización producida a comienzos de la década de 1970, fruto de una significativa demanda de inmigrantes procedentes de las antiguas colonias británicas, que conservan durante cierto tiempo sus hábitos alimenticios en la metrópoli (las exportaciones isleñas llegaron a representar el 60 por 100 del total nacional de batatas). En los últimos años el cultivo, centrado en Lanzarote, alcanza apenas unas 500 ha, con una producción de unas 3.500 tm.

EL FITÓNIMO ‘BATATA’ Y SU REPERCUSIÓN SOCIAL EN CANARIAS

Aparte de ‘batata’, que es el más extendido, esta planta recibe distintos nombres en España y América (Sánchez-Monge, 1991, I: 838), como ‘boniato’ (con sus deformaciones ‘moniato’ o ‘buniato’), ‘camote’ (del náhuatl ‘camotli’), ‘milaga’, ‘papa dulce’ (por su semejanza formal con la papa), ‘patata de América’, etc. Según Gutiérrez-Pagès (2006: 37),

Boniato es palabra relacionada con «bueno» y empezó a usarse como sustantivo en el siglo XVIII. Antes era adjetivo aplicable a los alimentos dulces, o por

lo menos no picantes ni amargos. Se decía ají boniato al que no producía ardor en la lengua, o yuca boniata a la comestible o no tóxica. En América al boniato también se le llama ñame, nombre probablemente africano que en sentido amplio puede aplicarse a muchas raíces tuberosas y feculentas.

Al margen del fitónimo específico, los nombres dados en Canarias a las distintas variedades o cultivares de batatas, conocidas entre los campesinos como 'clases', son muy numerosos. Como ejemplo de ello, solo en Anaga se conocen más de setenta, además de algunas variantes fonéticas: Amarilla, Amarilla Cubana, Amarilla de Jardín, Amarilla Jonda, Amarilla Palmera o de La Palma, Amarilla Roja, Amarilla Yema de Huevo, Azafranada, Barbacoa o Barbacoba, Basura, Beterrada, Boniato, Canaria, Catalina, Celestina, Celestina Blanca, Cho Nicolás, Colorada de Copo, Colorada de D. Gaspar, Colorada de Lanzarote, Colorada Magdalena, Colorada Nueva, Conejera, Corrigüela, Cubana, Cubana Roja, Cubana Verdadera, Cubanita o Cubanilla, De Año, De Copo(s), De Copo Blanca, De Ismael, De la Cubana, De Lanzarote, De Tres Meses, De Yogur, Del Ajogado, Empinada Roja o Empinadita Roja, Empinadilla, Forastera, Francesilla, Gomera, Guarra, Guinea Azafranada, Lanzarotera, Majorera, Malagueña, Matojo o Matojillo, Matujillo o Matujito, Nueva, Palmera, Peluda, Picadilla, Rajadilla, Rajiadas o Rayadas, Rama de D. Gaspar, Rama de Peraza, Rama Gorda o Rama Gruesa, Rama Picuda, Rañosa, Rápida, Rayada, Sajigüela, Sierra Morena, Siete Picos o Siete Puntas, Tejinera, Tostonera, Tres Meses Roja, Uruguaya, Venezolana, Vinagrera, Vinagrerrilla, Yema (de) Huevo, Yema Huevo de Guinea (Gil González & Peña Hernández, 2001: 79; Hernández Machín & Perdomo Molina, 2011: 180). Los agricultores las distinguen por sus caracteres morfológicos: forma de las hojas y raíces tuberosas; grosor, color y longitud de los entrenudos del tallo o 'guía'; tamaño y color del pecíolo; hábito de crecimiento de la planta; tiempo de cosecha en cada una de ellas, etc.

La Real Academia Española (1994, I: 275) también recoge que con el término 'batato' o 'batata' se conoce en Andalucía y Colombia a «la persona gruesa y de poca estatura». Según María Moliner (1991, I: 398), el término 'batata' o 'boniato', además de a una planta convolvulácea con tubérculos dulces y comestibles, se aplica en Valencia a «una persona tonta, sosa o que molesta o desagrada con lo que dice o hace»; es decir a un papanatas, atontado o simple. En el mismo sentido, recoge Morales Padrón (2002: 97) en Agaete el nombre 'Batata', aplicado a un vecino «por tonto». Probablemente, con igual significado surgió el apodo 'Batata' en Breña Alta (Afonso Pérez, 1997: 79).

Según Guerra Navarro (1965: 79), «También dicen batata del zoquete,

del torpe, especialmente en los estudios». Igualmente, Morera (1993: 129) indica que este término se emplea para «la persona torpe, poco hábil en una determinada actividad», acepción que tal como señala este autor se registra también en Andalucía. Asimismo, como americanismo, ‘batata’ es un torpe o una persona simple y crédula, tal como recogen Lorenzo, Morera & Ortega (1995: 57): «Se aplica a la persona torpe y simple». También Corrales & Corbella (2009, I: 258) le dan la acepción de «zoquete [= persona tarda en comprender]».

En la misma línea, el mencionado Pancho Guerra Navarro (1965: 24), en su *Contribución al léxico popular de Gran Canaria*, incluyó también el término ‘abatatar’, en el sentido de «Aturdirse, turbarse, perder el aplomo», tal como ha figurado entre las más populares expresiones isleñas. Las mismas acepciones incluye Morera (1993: 128) para ‘abatatar’, como derivado de ‘batata’ (torpe). Por su parte, Corrales & Corbella (2009, I: 6) dan dos acepciones para ‘abatatar’; por un lado «atontar o aturdir», recogida en Fuerteventura, Gran Canaria y Tenerife, pero que con significados afines también se usa en Argentina, Bolivia, Cuba, Paraguay y Uruguay; y por otro «achicarse o avergonzarse», probablemente relacionado con el portugués ‘abatatar’ (= humillar), expresión que se emplea asimismo en Argentina y Uruguay. En relación con la primera acepción, los mismos autores incorporan también ‘abatamiento’, como la «acción de abatatar(se)», empleado en los mismos países sudamericanos, menos en Cuba.

Por su parte, ‘batato’ es en Tenerife una persona ignorante por completo (Montes de Oca de las Casas, 2005: 82), como también lo recoge Antonio Martí (1986, I: 78) en *Ansina jabla la isla*: ‘batato’ es un «Hombre que no entiende de nada. Es un hombre que no sabe nada de nada. No es que sea bobo, ni torpe. Es más todavía. Es no saber nada, como he dicho nada, nada. [...] El batato es como un mueble. Como un banco que se arrima a la pared y no sirve sino pa asentarse en él».

Tanto los hermanos Millares como Pancho Guerra, en sendos trabajos sobre el léxico popular de Gran Canaria, incluyen el término ‘batata’ en el sentido de mentira, embuste o exageración, mientras que Montes de Oca de las Casas (*op. cit.*) dice que es una mentira grande, gorda y poco creíble. Los primeros afirman que «Este tubérculo, que es tan acreedor como su amiga y parienta la patata, al calificativo de precioso que a esta última suele aplicar la prensa, se toma entre nosotros como sinónimo de exageración, mentira, infundio. —¡Fuerte batata!» (Millares Cubas & Millares Cubas, 1924: 24). Además, Guerra Navarro (1965: 79) indica que ‘batata’ es una «Mentira, generalmente gorda: el embuste imposible». Lo mismo sostiene Morera (1993: 129), al decir que es una mentira gorda, sentido de la voz que le parece proceder del portugués ‘batata’ (= «mentirola ou peta»). Asi-

mismo, Lorenzo, Morera & Ortega (1995: 57) afirman que 'batata' se aplica también a la «Mentira con pocos visos de verdad». Igualmente, Corrales & Corbella (2009, I: 258) la asimilan a «mentira o embuste».

En clara relación con lo anterior, se entiende que 'batarero/ra' «se dice de la persona que dice muchas mentiras» (Morera, 1993: 129); o del mentiroso, fullento o fullero, como ocurre en La Guancha: «Si una persona, por lo general un hombre, tenía el vicio de contar “cuelgos” con su fantasía calenturienta, dándoles a sus relatos un toque novelesco y muchas veces legendario [...]; la gente con gracia se reía a sus espaldas: [...] “Es un batarero”» (Barrios Rodríguez & Barrios Domínguez, 1988: 232-233). Por su parte, 'batatoso' es el mentiroso en Gran Canaria, tal como recoge Guerra Navarro (1965: 80) en su léxico: «el que miente por toda la barba o con toda la boca, como suele decirse», añadiendo: «En la Isla hubo batatosos legendarios, casi geniales, con un extraño, pero rico sentido del humor, pues humor era soltar batatas sin vistas a la marea, por el puro placer de soltarlas, como un chico lanza pompas de jabón». El mismo término, con idéntico significado, es recogido por Corrales & Corbella (2009: 260).

Con carácter festivo, también se aplica el término de 'batarero' a todo lo relacionado con el municipio de San Bartolomé en Lanzarote, incluidos sus habitantes, dedicados tradicionalmente al cultivo de esta raíz alimenticia (Corrales & Corbella, 2009, I: 259). Además, por su forma, 'batata' puede ser una «nariz grande», según una acepción de origen portugués que recoge Pérez Vidal (1991: 95). En el mismo sentido, por su morfología, tamaño y dureza, en Fuerteventura se aplica al órgano sexual masculino (Morera, 1993: 129, 146).

Asimismo, se utiliza la expresión «moler la batata», en el sentido de fastidiar o molestar a alguien (Montes de Oca de las Casas, 2005: 82). Por su parte, Corrales & Corbella (2009, I: 259) la aplican de forma afin (incluyendo la forma «remoler la batata») a «insistir, de manera fastidiosa y molesta», según recogieron en La Gomera, El Hierro y Tenerife, aunque también se emplea en Andalucía. Esta expresión es recogida igualmente por el citado Antonio Martí (1986, I: 78):

Moler la batata es lo mismo que fastidiar. O jeringar, que también se dice en palabras de la tierra. Cuando hay un tío pejiquera que no hace más que dar vueltas alrededor de uno diciendo cosas, casi siempre lo mismo, y preguntando cosas de boberías, una y otra vez, sin dejar de darle a la taramela, se dice uno pa sí y a lo mejor se lo suelta al individuo: Que ya está moliendo la batata.

Las adivinanzas o adivinas constituyen una parte importante de la cultura tradicional isleña. Aunque la batata no se ha destacado especialmente

por llamar la atención de los autores de este popular género literario, si hemos encontrado algunas (Tarajano, 1989: 119) que pueden servir tanto para esta raíz tuberosa cuanto para la papa, como la siguiente, cuya respuesta bien podría ser «la batata»:

¿Una cosa que se planta,
que se riega, que se coge,
que se pela, que se come
y a muchos el hambre mata?

IMPORTANCIA GASTRONÓMICA Y MEDICINAL DE ESTA PLANTA EN LAS ISLAS

En la *Flora agrícola* de Sánchez-Monge (1991, I: 838) se indica que esta especie «Se multiplica por tubérculos y por esquejes» y «Se cultiva por sus tubérculos comestibles y por sus hojas y tallos jóvenes que pueden comerse como verdura o utilizarse para forraje». Según nuestros compañeros Pérez de Paz & Hernández Padrón (1999: 98), en su conocido libro sobre *Plantas medicinales o útiles en la flora canaria*, la batata posee una rica composición fitoquímica, de la que forman parte almidón, cumarinas, glucósidos (ipuranol), gluco-resinas (convolvulina y jalapina), proteínas y vitamina A; lo que pone en evidencia su valor nutritivo, tanto para el hombre como para los animales, pudiendo comerse cruda, guisada, frita o asada. Sin embargo, tiene un escasísimo contenido en grasas y proteínas, por lo que es un alimento poco equilibrado, y de sus numerosas variedades, las de pulpa de color amarillo y anaranjado son las más recomendables por su mayor contenido de vitamina A (Gutiérrez-Pagès, 2006: 37).

Tal como recogen Andrade *et al.* (1999: 40), la ‘batata’, ‘camote’ o ‘patata dulce’ es nativa de América tropical y se cultiva en más de cien países en desarrollo, figurando entre los cinco cultivos más importantes en más de cincuenta de ellos, después del arroz, el trigo, el maíz y la yuca. Produce más alimento que cualquier otra raíz, siendo una buena fuente de energía con aportes importantes de provitamina A y ácido ascórbico. Se aprovecha como alimento humano, en forma cocida, pasta endulzada y harina para panificación, sustituyendo la harina de trigo hasta en un 30 %, así como forraje para el ganado porcino en fase de crecimiento. También es una alternativa en la producción de almidón para la industria no alimentaria, pues se utiliza como adhesivo para encuadernación y cabezas de fósforos, recubrimiento de papeles, aglutinante para tabique de concreto y núcleos de fundición, acabado de telas, cremas faciales y películas de plástico biodegradable. Además, la batata es utilizada por los campesinos de la Costa Norte colombiana en la fabricación de bollos, aumentando su tiempo de conservación, y en la

elaboración de bebidas alcohólicas como la chicha fermentada, a la que le confiere un sabor agridulce característico. Por lo tanto, además de un claro valor gastronómico, esta planta posee potenciales valores industriales.

Gutiérrez-Pagès (2006: 37) recoge la importancia alimenticia y forrajera del «boniato» en España:

Cuando en nuestra postguerra había penuria de alimentos amiláceos, se comían boniatos fritos o guisados como si fuesen patatas. Hoy solemos comerlos asados al horno o bajo las cenizas del hogar. También sirven para preparar confituras caseras con las que se rellenan pasteles y empanadillas. Las hojas sirven de forraje y, en caso de necesidad, el hombre puede comer las más tiernas.

Hasta hace pocas décadas, la batata constituía un elemento culinario fundamental en la alimentación del campesino canario; hoy se mantiene en la dieta isleña, aunque su consumo es más esporádico. Todos sabemos que se puede comer cruda, guisada, frita o asada. En el almuerzo se ha comido sobre todo guisada, sancochada o arrugada, por lo general combinada con papas y acompañada de pescado, que en Lanzarote era por lo general seco asado y con mojo, mientras que en Tenerife era salado y en salsa. Con menos frecuencia se turrán, se fríen o se arrugan, sobre todo las pequeñas. Asimismo, la batata es un componente insustituible en un buen sancocho, en un puchero canario e incluso en la olla podrida isleña, en la antigua gandinga y en muchos potajes (Osorio Acevedo, 1982: 40, 45). Otros platos especiales también la llevan como principal protagonista, como el «Pastel de batata con bacalao» del restaurante El Archete (Candelaria), el «Montadito de batata con queso confitado y queso de cabra» del restaurante El Guaydil (La Laguna), las «Albóndigas de caballa con batata» de Pedro Rodríguez Dios (restaurante Humboldt de La Orotava) o las múltiples recetas de «Boniato frito». Como ejemplo de este último podemos considerar el «Boniato frito Benchijigua», en el que cada batata se limpia y se pela, se corta en rodajas de media pulgada de espesor, se fríen hasta que empiecen a dorarse, se apartan y escurren sobre papel absorbente y, un poco antes de servir, se fríen de nuevo hasta que estén bien doraditas y se espolvorean, al gusto, con sal fina (Hernández, 1991: 66). En Lanzarote podemos encontrar también «Puré de batata de jable» en algunos restaurantes.

Un ejemplo de que la batata no ha perdido vigencia en la alimentación canaria lo tenemos en el municipio de Güímar, que, casualmente, en octubre de 2011 dedicó a la batata sus II Jornadas Gastronómicas, organizadas por la Concejalía de Cultura y Turismo del Ayuntamiento, en colaboración con Turismo de Tenerife. La elección de este producto se hizo en base a su importancia, tanto cuantitativa como cualitativa, en el municipio y por

extensión en el Valle, pues las extensas tierras arenosas de la costa de Güímar fueron en el pasado, y aún lo son hoy en día, ideales para el cultivo de las distintas variedades de batata, de las que adicionalmente se obtenía una fuente importante de forraje para el ganado. Asimismo, la fecha de recolección de esta raíz tuberosa, que justo comienza en dicho mes, la hizo ideal para centrar a su alrededor dichas jornadas. Dentro del programa de éstas se organizaron diversas actividades, como una charla técnica sobre el cultivo de la batata, a cargo de la Oficina de Extensión Agraria de Güímar; visitas a fincas experimentales, en las que se realizan ensayos con variedades de batata; una «Feria de la Batata», con exposición de distintas variedades cultivadas en la isla, gracias a la colaboración del Centro de Conservación de la Biodiversidad Agrícola (CCBAT) del Servicio de Agricultura del Cabildo de Tenerife y de la Asociación Mercado del Agricultor de Güímar; un *show cooking* del cocinero Ángel Machín, del restaurante El Archete de Candelaria; y un curso práctico de cocina titulado «La batata en la cocina creativa y tradicional canaria», impartido por el restaurador Jesús Argüello, del restaurante La Buena Vida, quien elaboró cremas, platos salados y dulces como «Sopa de batata, chocolate blanco y parchita», «Chupetas de batata y camarones con salsa de eneldo» y «Batata asada y caramelizada con chocolate picante», a la vez que hizo una demostración de cómo crear platos sorprendentes con partes insólitas de la batata, como las virutas de piel de batata fritas o las ramas rebozadas en harina de tempura.

Pero sin duda, el plato fuerte de dichas jornadas fue el VI Concurso de Tapas de Güímar, en el que participaron treinta establecimientos de todo el municipio que propusieron distintas tapas a base de batata, tanto del repertorio de cocina tradicional como del más innovador, dando a las mismas en algunos casos nombres bastante curiosos: «Batata a la Remangadilla», «Batatas con delicias de mar», «Batata de Chinguaro», «Zurrón crujiente de conejo al salmorejo y batata amarilla con su propio jugo», «Lomitos de merluza con batatas y crema aguacate», «Bombón sorpresa», «Batata del chef», «Albóndiga de batata, bacalao y azafrán con millo crujiente y dúo de mojos», «Batata con bacalao», «Incógnita de batata», «La batata del mercadillo», «El batatazo», «Bocaditos de batata», «Atún con batata», «Mar y tierra», «Pamela de batata con melena de burgados», «Brocheta de batata con crema de queso al aroma de eneldo», «Batata con bacalao y gambas», «Pastel de batata», «Mentiras con sabor», «Batavieja», «Sueño otoñal», «Batata yo qué sé», «La batata escondida», etc. Entre esos treinta participantes, que debían ofrecer sus productos entre los días 28 de octubre y 11 de noviembre, un jurado que los visitó de manera anónima eligió a dos premiados.

Gracias a su consistencia y dulzura, es en la repostería donde esta raíz

tuberosa tiene un mayor protagonismo. Las golosinas isleñas más tradicionales en las que interviene son las «Truchas de Navidad», que en dichas fiestas adquieren un enorme protagonismo en los hogares isleños. Este típico dulce del 'país' se elabora doblando la fina masa de harina sobre sí misma para cubrir el relleno, que generalmente es de batata o cabello de ángel, y luego se fríe. Pancho Guerra Navarro (1965: 427) dice que es una «Apetitosa golosina de Pascuas hecha con un hojaldre de harina relleno de batata dulce y otros ingredientes, que constituyen delicias de chicos y grandes» y «Presentan la forma de las empanadillas castellanas». Existen algunas variantes locales, como las «Truchas “Guanarteme”», cuya receta aprendió Alma Hernández (1991: 141) en el barrio de Las Palmas de Gran Canaria que le da nombre. También son conocidas las «Tortas de batatas y almendras», que, como las anteriores, después de fritas se espolvorean con azúcar (Martín Méndez & Osorio Acevedo, 1982: 102).

Además, existe una amplia gama de productos obtenidos a partir de la batata. Así, a modo de ejemplos, en el *Recetario práctico de dulces y licores canarios* de Alma Hernández (1991: 22, 24, 71, 102 y 128) encontramos las «Batatas isleñas doña Rosa», que se sirven con canela en polvo por encima; las «Batatitas queseras», mezcladas con queso fundido; y la «Tarta de batatas», hecha al horno con naranjas, nueces, leche y harina, que se espolvorea al final con azúcar glass; en los tres casos las batatas guisadas se trituran o baten muy bien con almíbar y yemas, entre otros componentes, y el producto obtenido se sirve sobre lo frío. Además, en dicho libro encontramos las «Batatas anaranjadas de Jinámar», para las que estos tubérculos se cortan en rodajas y se cubren con una crema resultante de la cocción de harina, azúcar, huevos y zumo de naranja, luego se rocían con manteca y se ponen al horno, espolvoreándolas con azúcar glass cuando se vayan a servir; y los «Rosquetes de batata “el barbero”», en cuya elaboración sólo intervienen huevos, matalahúga, azúcar, sal y mantequilla, y es preferible comerlos sobre lo caliente.

Por el laboratorio de Bromatología de la Universidad de Sucre (Perú), también se ha demostrado el valor potencial de la batata para ser utilizada como materia prima en la elaboración de aguardiente de buena calidad, gracias a su contenido en almidones hidrolizables que se transforman en azúcares fermentables. La obtención del aguardiente de batata se propuso con el fin de generar alternativas para la utilización y transformación de este producto agrícola, para lo cual se tuvo que adaptar el proceso de elaboración de bebidas alcohólicas. Se observó que la adición de cebada germinada, con una concentración de 15-20 %, mejora la aceptación del aguardiente, pues le confiere a éste unas buenas características organolépticas (sabor y aroma), propias de este producto. Asimismo, las vinazas obtenidas en la producción

de aguardiente de batata pueden ser utilizadas en la producción de vinagre, como sustratos de microorganismos fermentativos o en fermentaciones de mostos de batata (Andrade *et al.*, 1999: 39-45).

En cuanto al uso medicinal de la batata o boniato, no es muy conocido, si bien el desaparecido José Jaén Otero (1992: 61) recogió el siguiente: «Y no olviden nunca que si una persona está muy nerviosa, ¡es necesario enfriarle la cabeza! Prueben con bolsas de hielo, duchas frías o trozos de papa y boniato fríos, aplicados en la frente y en la nuca». Asimismo, la gente mayor afirma que a pesar de su dulzor hace menos daño a los diabéticos que la papa, por su menor contenido en carbohidratos, con lo que se está ganando un mayor protagonismo en la dieta actual.

CONCLUSIONES

Resulta evidente que la llegada de la batata a Europa y, concretamente, a Canarias pasó bastante inadvertida, pero a pesar de ello su cultivo se ha extendido y ha permitido aliviar el hambre de las clases más humildes hasta épocas muy recientes, al incorporarse a las comidas básicas de los isleños y ocupar un lugar destacado en la repostería, sin olvidar su demostrado valor medicinal. Su repercusión social en las Islas se pone de manifiesto también en el léxico popular canario, pues aparte de toda la terminología relacionada con esta planta y sus variedades, son muchas las voces que, girando en torno al fitónimo ‘batata’, se utilizan en distintas acepciones relacionadas con el carácter de las personas, así como determinados aspectos físicos de ellas. En resumen, esta planta ya ocupa por méritos propios un lugar destacado en la cultura popular de los canarios.

Gran parte de la información sobre los aspectos etnobotánicos de la batata sólo se conservan gracias a la información oral, por lo que a estas fuentes limitadas en el tiempo quiero dedicar el presente trabajo. Después de estar más de treinta años entrevistando a personas mayores, sé lo mucho que nos tienen que decir, la cantidad de información que encierran esos cerebros, no cultivados desde el punto de vista académico pero sí en el conocimiento de un legado de siglos, que han aprendido de sus mayores y que ellos quieren y saben transmitir a las futuras generaciones, si éstas quieren oírlos con el respeto y la admiración que sin duda se merecen. Cada vez que muere uno de nuestros campesinos desaparece un valioso archivo y todos perdemos algo de nuestra identidad como pueblo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFONSO PÉREZ, L., 1997. *Góngaro. Origen y rasgos de la toponimia canaria*. Cartográfica Canaria. Oviedo.
- ANDRADE, R.D., R. TORRES, E.J. MONTES, O.A. PÉREZ, C.A. ACUÑA, & G.J. NARVÁEZ, 1999. «Obtención de aguardiente a partir de batata (*Ipomoea batatas*)». *Temas Agrarios* 14(1): 39-45. Enero-junio de 2009.
- BARRIOS RODRÍGUEZ, C., & R. BARRIOS DOMÍNGUEZ, 1988. *Crónica de La Guancha a través de su refranero*. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- CORRALES, C., & D. CORBELLA, 2009. *Diccionario ejemplificado de canarismos*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna. 2 vols.
- FONT QUER, P., 1975. *Diccionario de botánica*. 5.^a reimpr. Editorial Labor, Barcelona.
- GIL GONZÁLEZ, J., & M. PEÑA HERNÁNDEZ, 2001. *Los cultivos tradicionales y su diversidad. Batatas de Anaga: Inventario e identificación (I)*. Seminario Permanente de Agricultura Ecológica (Centro Superior de Ciencias Agrarias, ULL), Área de Medio Ambiente (Cabildo de Tenerife) y Asociación GRANATE. La Laguna.
- GUERRA NAVARRO, F., 1965. *Contribución al léxico popular de Gran Canaria*. Ediciones Peña Pancho Guerra, Madrid.
- GUTIÉRREZ-PAGÈS, L., 2006. *Plantas útiles para el hombre. Historia natural y cultural de las plantas comestibles*. Argania Editio, Barcelona.
- HERNÁNDEZ, A., 1991. *Recetario práctico de dulces y licores canarios*. Editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife. 2.^a ed.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, J., & L. G. CABRERA ARMAS, 1995. «Batata», en MACÍAS, A. (dir.): *Gran enciclopedia canaria*. Ediciones Canarias, La Laguna. Tomo III (Bar-Can), págs. 565-566.
- HERNÁNDEZ MACHÍN, A., & A. C. PERDOMO MOLINA, 2011. Las batatas de Anaga (Tenerife): la riqueza de su biodiversidad. *El Pajar. Cuaderno de Etnografía Canaria* (II Época) 29: 178-185.
- JAÉN OTERO, J., 1992. *Manual de medicina popular canaria. Secretos de nuestros viejos yerberos*. Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife. 2.^a ed.
- LORENZO, A., M. MORERA & G. ORTEGA, 1995. *Diccionario de canarismos*. Francisco Lemus Editor, La Laguna. 1.^a reimpr. corregida.
- MARTI, A., 1986. *Ansina jabla la isla*. Tomo I (de la A a la CH). Algol, Santa Cruz de Tenerife. 3.^a ed. corregida y aumentada.
- MARTÍN MÉNDEZ, P., & F. A. OSORIO ACEVEDO, 1982. *Postres canarios*. Colección Temas Canarios-3. Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife. 5.^a ed.
- MILLARES CUBAS, L., & A. MILLARES CUBAS 1924. *Léxico de Gran Canaria*. Tipografía del Diario, Las Palmas de Gran Canaria.
- MOLINER, M., 1991. *Diccionario de uso del español*. Biblioteca Románica Hispánica. V. Diccionarios, 5. Editorial Gredos, Madrid. 2 tomos. Reimpr.

- MORERA, M. 1993. «Influencias campesinas en el vocabulario canario». *Anuario de Estudios Atlánticos* 39: 121-156.
- MONTES DE OCA DE LAS CASAS, J., 2005. *Vocabulario popular canario*. Ediciones La Marea, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria.
- MORALES PADRÓN, F., 2002. *Los nombres en Gran Canaria y otros ensayos*. Colección Guagua. Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- OSORIO ACEVEDO, F.A., 1982. *Cocina canaria*. Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife. 5.^a ed.
- PÉREZ DE PAZ, P. L., & C. E. HERNÁNDEZ PADRÓN, 1999. *Plantas medicinales o útiles en la flora canaria. Aplicaciones populares*. Francisco Lemus Editor, La Laguna.
- PÉREZ VIDAL, J., 1991. *Los portugueses en Canarias. Portuguesismos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1994. *Diccionario de la lengua española*. Editorial Espasa Calpe, Madrid. 21.^a ed. (1992). Dos tomos.
- SÁNCHEZ-MONGE, E., 1991. *Flora agrícola*. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Secretaría General Técnica, Madrid. 2 tomos.
- TARAJANO, F., 1989. *Más de 2.000 adivinas canarias*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Ayuntamiento de Agüimes, Ayuntamiento de Ingenio, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.
- VIERA Y CLAVIJO, J. DE, 1982. *Diccionario de historia natural de las Islas Canarias. Índice alfabético descriptivo de sus tres reinos: animal, vegetal y mineral*. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Editorial La Muralla, Madrid.

Dpto. de Biología Vegetal (Botánica). Universidad de La Laguna.
38071 La Laguna. Tenerife. Islas Canarias. España

orodri@ull.es

[Recibido: noviembre 2011; aceptado: marzo 2012]

Osteoporosis en Canarias

Osteoporosis in the Canary Islands

EVA MARÍA RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

Resumen: Este artículo aborda el problema de la osteoporosis y las fracturas osteoporóticas, proporcionando una visión global y, cuando es posible, regional. Se centra en su prevalencia y en el elevado número de pacientes sin diagnosticar y por tanto sin tratar, exponiendo a la vez la experiencia en el tema del equipo del que forma parte la autora, con miembros en los servicios de Medicina Interna, Traumatología y Ortopedia, y Oncología Médica del Hospital Universitario de Canarias.

Palabras clave: osteoporosis, fractura de cadera, cáncer de mama, quimioterapia, hormonoterapia, bisfosfonatos.

Abstract. This article approaches to the problem of osteoporosis and osteoporotic fractures, giving a global and, when possible, regional vision. It focuses on its prevalence and in the high number of patients without diagnosis and thus without treatment, showing at the same time the experience of the team formed by the author and members of Internal Medicine, Traumatology/Orthopedic and Medical Oncology services from the Canary University Hospital.

Key words: osteoporosis, hip fracture, breast cancer, chemotherapy, hormone therapy, bisphosphonates.

IMPORTANCIA DE LA OSTEOPOROSIS Y FRACTURAS OSTEOPORÓTICAS EN EL MEDIO CANARIO

Se calcula que cerca de tres millones de españoles padecen osteoporosis, entre ellos el 35% de las mujeres mayores de 50 años. Es la enfermedad ósea más frecuente y puede ser responsable de hasta un 75% del total de las fracturas. Suele aparecer tras la menopausia por la pérdida del efecto protector de los estrógenos, y consiste en la disminución de la masa ósea con alteración de la arquitectura del hueso, lo que lleva a un aumento del

riesgo de fracturas, con el consiguiente deterioro de la calidad de vida (NIH Consensus, 2001). Actualmente se considera que existe osteoporosis cuando los valores de la masa ósea, determinados por densitometría, se sitúan por debajo de 2,5 desviaciones estándar del máximo valor de masa ósea alcanzado por el adulto, y osteopenia si están entre -1 y $-2,5$ desviaciones estándar. Si además se producen fracturas, pasa a denominarse osteoporosis establecida (WHO Study Group, 1994).

Los factores de riesgo para desarrollarla pueden ser modificables como el sedentarismo, el tabaquismo, el exceso de alcohol y cafeína o la ingesta inadecuada de calcio y vitamina D, y no modificables como los genéticos, la edad avanzada, los antecedentes familiares de fractura de cadera, los antecedentes personales de fractura, la menopausia precoz o diversas enfermedades crónicas (González-Macías, 2004). Además, la presencia de más de un factor aumenta el riesgo (Ullon-Minnich, 1990). Los fármacos son factores de riesgo menos conocidos: los corticoides son el ejemplo mejor estudiado, aunque hay otros tratamientos, como los antiandrogénicos empleados en el cáncer de próstata y los antiestrogénicos usados en el cáncer de mama, y la quimioterapia para este tumor, que pueden producir pérdida de masa ósea y aumentar el riesgo de fracturas. En cuando a los factores de riesgo de fractura, son los mismos que para la osteoporosis, además de otros como el uso de fármacos con efecto sedante y todos aquellos que aumentan el riesgo de caídas como mala visión, obstáculos en casa, etcétera. La DMO es el principal factor determinante de fractura (Hermoso, 2003).

La osteoporosis es más frecuente en las mujeres; en nuestro país las tres cuartas partes de las fracturas de cadera se dan en ellas (Herrera, 2006). Recientemente se ha publicado un estudio sobre las características de las mujeres postmenopáusicas con osteoporosis que se atienden en los servicios de reumatología de los hospitales españoles: tienen una media de 66 años, con un índice de masa corporal (IMC) medio de 26; la tercera parte tienen historia familiar de fracturas; el 41% ya han tenido fracturas osteoporóticas, y el 75% toman aportes de calcio insuficientes (Bernad, 2011).

Su importancia se explica si sabemos que en España hay unas 100.000 fracturas osteoporóticas anuales. Dado que la masa ósea disminuye progresivamente con la edad, es fácil suponer que la incidencia de fracturas aumentará exponencialmente en la población geriátrica. Se calcula que un tercio de las mujeres mayores de 65 años sufrirá fracturas vertebrales y, a edades más avanzadas, una de cada tres mujeres y uno de cada seis varones padecerá fractura de cadera.

Así, es un verdadero problema de salud pública global, que se agrava si tenemos en cuenta que se estima que actualmente menos de la cuarta parte de las mujeres con osteoporosis están diagnosticadas y por tanto tratadas,

en gran parte porque es una enfermedad asintomática hasta que se producen las fracturas. Además, en estas cifras no se contabilizan las personas con osteopenia, situación en la que también pueden acontecer fracturas por fragilidad (Sornay-Rendu, 2005).

Debido a estas implicaciones sanitarias, el principal objetivo es la prevención: habría que diagnosticar la osteoporosis, buscándola sobre todo en poblaciones expuestas, y tratarla antes de que aparezca la fractura (prevención primaria), o bien tras producirse ésta (prevención secundaria) (NIH, 2000; North, 2006). En nuestro país es baja la prevención primaria y, lo que es más grave, la secundaria: un estudio encontró que un tercio de los pacientes ingresados por fractura de cadera habían sufrido ya una fractura previa y, sin embargo, menos de la cuarta parte recibían algún tratamiento (GEIOS, 2003). Nuestro equipo estudió a 100 mujeres ingresadas por fractura de cadera en nuestro hospital: el 50% había tenido ya una fractura previa por fragilidad, pero solo el 13% había sido diagnosticada de osteoporosis, y sólo el 10% tomaba calcio y vitamina D (Herrera, 2011).

Hoy en día hay métodos sencillos para predecir el riesgo de osteoporosis, como la escala OST, que combina edad y peso para detectar pacientes con alto riesgo de padecer osteoporosis. También hay métodos para identificar a pacientes con riesgo de fractura, como la herramienta FRAX, disponible en internet, que permite calcular la probabilidad de fractura global y de cadera a diez años combinando diversos factores de riesgo reconocidos, pudiendo incluir o no la densidad mineral ósea (Kanis, 2008).

Estos métodos pueden ser útiles en la población general para detectar grupos de riesgo. Por ejemplo, en nuestro centro calculamos el FRAX de 101 trabajadores (59% mujeres, media de 51 años), encontrando unos valores generales de bajo riesgo, que aumentaban si los padres de los trabajadores habían sufrido fractura de cadera o si ellos mismos habían tenido una fractura de adultos (Martín, 2008).

También pueden usarse en pacientes que acuden a consulta por otras causas para ver su riesgo de fractura. Nuestro equipo calculó el FRAX de un grupo de 100 pacientes (58% mujeres, media de 70 años) de una consulta general de medicina interna, encontrando valores con bajo riesgo en general, aunque eran mayores en las mujeres, en los pacientes cuyos padres habían sufrido fractura de cadera y en aquellos que ya habían sufrido una fractura de adultos (Medina, 2008).

En nuestro hospital, todas las mujeres ingresadas por fractura de cadera tenían un índice de OST elevado (71%) o moderado (29%), y el 90% tenían un FRAX con elevado riesgo de fractura a los 10 años. Si a estas pacientes se les hubieran calculado estos índices y se hubiera instaurado tratamiento, muchas de estas fracturas podrían haberse evitado (Herrera, 2011).

De las fracturas osteoporóticas típicas, la vertebral es la más frecuente, con la característica de que puede ser oligosintomática y confundida con otras causas de dolor de espalda, condicionando así la calidad de vida. En un estudio reciente, al examinar las radiografías laterales de columna de un grupo de pacientes ingresadas por fractura de cadera, se encontró que un 62% tenía ya al menos una fractura vertebral (Sosa, 2007).

La fractura de cadera es la segunda en frecuencia pero la más importante en términos de mortalidad, morbilidad y costes. Suele aparecer a mayor edad, y la mayoría requiere ingreso hospitalario y cirugía, con riesgo de muerte de hasta el 30% en el primer año y secuelas frecuentes (Sosa, 2003). En España anualmente se producen unas 40.000 fracturas de cadera, y este número va en aumento (GEIOS, 2003). La incidencia es dispar según la región: a principios de los 90 se estimaba que había 92 fracturas de cadera por cada 100.000 habitantes/año en Gran Canaria (Sosa, 1993). La fractura de cadera conlleva un gasto económico muy elevado: se calcula que el gasto medio derivado de una fractura de cadera ronda los 10.000 euros en España (Bouée, 2006). En Canarias se ha calculado recientemente que, sumando costes directos e indirectos, el coste medio de una fractura de cadera supone unos 25.000 euros (De la Torre, 2010).

En nuestro centro se estudió a 100 mujeres ingresadas por fractura de cadera, encontrando como principal factor de riesgo la edad elevada, la escasa ingesta de lácteos con niveles disminuidos de vitamina D y la baja masa ósea. La mayoría habían sufrido una caída en su domicilio; sin embargo, el 35% de las que se fueron de alta no regresaron a su casa, siendo trasladadas a una residencia pública o privada. A los seis meses del ingreso, había fallecido el 18% por diversos motivos (Herrera, 2011).

La fractura distal de antebrazo o de Colles se coloca en tercera posición, con un aumento de la incidencia tras la menopausia (Saavedra, 2005).

El tratamiento de la osteoporosis comprende medidas no farmacológicas, como la prevención de las caídas, ejercicio suave regular (especialmente caminar) y dieta rica en lácteos. Es fundamental complementar con aportes el calcio y la vitamina D que no proporciona la dieta. Es sorprendente el hecho de que en Canarias haya déficit de vitamina D incluso en poblaciones jóvenes como estudiantes de medicina (González, 2011).

Los fármacos utilizados en el tratamiento tienen diferentes mecanismos de acción: pueden ser antirresortivos como los bisfosfonatos, los moduladores selectivos de los receptores estrogénicos o la calcitonina, osteoformadores como la teriparatida, o bien de mecanismo dual como el ranelato de estroncio. Además, recientemente se ha añadido el anticuerpo monoclonal Denosumab al arsenal terapéutico y se están desarrollando los inhibidores de la cathepsina K. Pero actualmente el tratamiento de elección

son los bisfosfonatos, de los que los más usados son el alendronato, el risedronato, el ibandronato y el zoledronato.

Un problema frecuente en el tratamiento de la osteoporosis es el abandono del tratamiento por parte de los pacientes. Por ello es fundamental la concienciación del personal sanitario, tanto intra como extrahospitalario, para lograr aumentar el cumplimiento de la medicación. En nuestro centro se consiguió aumentar el porcentaje de prescripción de tratamiento tras la fractura desde un 1-7% en los años 2006-2007 hasta un 96% en los años 2007-2010, pero el verdadero reto está en conseguir un cumplimiento adecuado del tratamiento: seis meses después de ser dadas de alta, estas pacientes cumplían adecuadamente con el tratamiento en un 56% (calcio/vitamina D) y un 60% (bisfosfonato) (Herrera, 2011).

No hay que olvidar que estos tratamientos pueden usarse en la prevención primaria: un ejemplo clásico es el tratamiento con calcio, vitamina D y bisfosfonatos en pacientes que llevan tratamiento crónico con esteroides aunque tengan masa ósea normal. Más recientemente se están usando en los pacientes que reciben tratamientos antiandrogénicos y antiestrogénicos para el cáncer de próstata y de mama.

OSTEOPOROSIS Y CÁNCER DE MAMA EN EL MEDIO CANARIO

El cáncer de mama es el tumor más frecuente en las mujeres occidentales. Se ha calculado que la incidencia de casos por 100.000 mujeres/año es de 110 en Europa (93.6 en España y 80 en Canarias). El número de casos diagnosticados en nuestra región ha aumentado en los últimos años gracias al programa de diagnóstico precoz del cáncer de mama de la Consejería de Sanidad del Gobierno de Canarias, que comenzó en 1999, centrado en mujeres de 50 a 69 años. Desde entonces, se han hecho más de 2000 diagnósticos nuevos, la mayoría en estadios precoces, con la consiguiente mejoría del pronóstico. De hecho, aunque la tasa de mortalidad de esta neoplasia es importante (18,6 por 100.000 mujeres/año en 2005), ha ido descendiendo en los últimos 20 años gracias a las campañas de diagnóstico precoz y a los avances terapéuticos. Actualmente en España hay una tasa de supervivencia global del 83%, algo superior a la media europea.

Todo esto lleva consigo el aumento del número de supervivientes de cáncer de mama (Martin, 2006). Estas mujeres con frecuencia sufren una menopausia precoz debido a los tratamientos recibidos, lo que lleva aparejada la aparición de patologías relacionadas como la osteoporosis, por lo que en los últimos años se ha estudiado esta asociación.

El tiempo de exposición estrogénica al que está sometida una mujer a lo largo de su vida influye en el riesgo de padecer cáncer de mama, por una

parte, y por otra, en el riesgo de padecer osteoporosis (Clemons, 2001). Una mujer con elevada exposición estrogénica tendría mayor riesgo de cáncer de mama pero menor riesgo de padecer osteoporosis que la población general. En nuestro centro se estudiaron 168 mujeres recién diagnosticadas de cáncer de mama entre 1997 y 2001 antes de que recibieran ningún tratamiento salvo la cirugía, y se encontró que su masa ósea no se diferenciaba de la de un grupo de control de mujeres sanas de similar edad (Rodríguez, 2005). Sin embargo, se ha demostrado que las supervivientes de un cáncer de mama tienen mayor riesgo de osteoporosis y de fracturas, a causa de los tratamientos recibidos (Kanis, 1999).

El tratamiento del cáncer de mama se basa en la cirugía del tumor primario, la radioterapia regional, la quimioterapia, la castración quirúrgica o farmacológica, la hormonoterapia y las terapias biológicas. Se ha demostrado que algunos de estos tratamientos tienen efectos sobre la biología del hueso, en su mayoría perjudiciales.

La quimioterapia administrada a mujeres premenopáusicas puede inducir menopausia prematura, con la consiguiente disminución de la masa ósea. Esto está especialmente bien documentado para la ciclofosfamida, fármaco que está incluido en las combinaciones más usadas en el tratamiento del cáncer de mama precoz (Shapiro, 2001). Pero la quimioterapia también afecta al hueso de mujeres que ya son menopáusicas (Greep, 2003). En nuestro centro encontramos que la masa ósea de mujeres con cáncer de mama no avanzado, medida antes y después de la quimioterapia entre 1997 y 2001, disminuía de forma significativa (Rodríguez, 2005).

Los tratamientos hormonales se usan en el cáncer de mama con la intención de bloquear a los receptores estrogénicos y disminuir el riesgo de recurrencia de este tumor. Durante años se ha utilizado el tamoxifeno (modulador selectivo de los receptores estrogénicos) con buenos resultados. Pero se ha visto que este fármaco afecta negativamente a la masa ósea de las mujeres premenopáusicas (Powles, 1996), mientras que tiene efecto más controvertido en las postmenopáusicas: se ha encontrado acción protectora, probablemente debido a su efecto estrogénico débil (Powles, 1996; Resch, 1998), aunque otros autores han encontrado efectos negativos (Kristensen, 1996; Sawka, 2005). Nuestro grupo encontró que el tamoxifeno administrado a mujeres con cáncer de mama no modificaba de forma significativa la masa ósea tras doce meses de tratamiento. Cuando el fármaco se administraba después de la quimioterapia, los resultados variaban, mostrando aumento de la masa ósea de cadera total en todas las mujeres, mientras que en el cuello femoral la masa ósea disminuyó en premenopáusicas y aumentó en postmenopáusicas (Rodríguez, 2005).

Posteriormente se han añadido a los esquemas terapéuticos los inhibi-

dores de la aromatasa (IA) (anastrozol, letrozol, exemestano), fármacos que inhiben los niveles residuales de estrógenos previniendo así la recurrencia del tumor, con muy buenos resultados. Pero estos fármacos tienen también efectos negativos sobre el hueso (Mincey, 2006), como han demostrado estudios con anastrozol (Eastell, 2006), letrozol (Perez, 2006) y exemestano (Coombes, 2004): pueden producir disminución de la masa ósea y aumentar el riesgo de fractura.

En los últimos años se ha demostrado que los bisfosfonatos pueden prevenir y tratar la osteoporosis que producen estos tratamientos (Reeder, 2010). Hoy en día se recomienda evaluar a las mujeres con cáncer de mama que vayan a iniciar quimioterapia o IA e iniciar tratamiento cuando tengan factores de riesgo añadidos, o bien osteopenia u osteoporosis. Muchos autores preconizan incluso su uso en pacientes con masa ósea normal que vayan a recibirlos. De hecho, estas mujeres suelen tener ya deterioro de la masa ósea antes de iniciar los IA: nuestro grupo encontró una prevalencia global del 65% de osteopenia u osteoporosis en un grupo de mujeres con cáncer de mama diagnosticadas en nuestro centro y que iban a comenzar tratamiento con IA, lo que demuestra que estas mujeres deben evaluarse de forma individual para iniciar tratamiento preventivo cuando sea preciso (Hernández, 2008). La respuesta al tratamiento suele ser buena: en nuestro centro pautamos ibandronato oral mensual o zoledronato intravenoso anual a un grupo de mujeres con cáncer de mama no avanzado que iban a recibir inhibidores de la aromatasa y que tenían ya osteopenia u osteoporosis, consiguiendo una mejoría de la masa ósea al año en todas las localizaciones (Rodríguez, 2011).

Este efecto protector de los bisfosfonatos sobre la masa ósea se sumaría al ya conocido desde hace años en estas pacientes, que es la prevención y/o retraso de la aparición de metástasis óseas y al concepto más reciente y aún no probado de que podrían prevenir la neoplasia (Chlebowski, 2011).

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. González Reimers, por introducirme en el mundo de la investigación clínica; al Dr. Batista López, por abrirme la puerta a la oncología médica; al Dr. Santolaria Fernández, por ser un ejemplo digno de seguirse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNAD PINEDA M., González Fernández C.M., Fernández Prada M. *et al.* 2011. Reumatología y osteoporosis (RETOSS): una visión de la osteoporosis postmenopáusica en los servicios de reumatología españoles. *Reumatol Clin* 7:13-9.
- BOUÉE S., Lafuma A., Fagnani F. *et al.* 2006. Estimation of direct unit costs associated with non-vertebral osteoporotic fractures in five European countries. *Rheumatol Int* 26: 1063-72.
- CHLEBOWSKI R.T., Col N. 2011. Bisphosphonates and Breast Cancer Prevention. *Anticancer Agents Med Chem.* Aug 17. [Epub ahead of print].
- CLEMONS M., Goss P. 2001. Estrogen and the risk of breast cancer. *N Engl J Med* 344:276-85.
- COOMBS R.C., Hall E., Gibson L.J. *et al.* y el Intergroup Exemestane Study. A randomized trial of exemestane after two to three years of tamoxifen therapy in postmenopausal women with primary breast cancer. *N Engl J Med* 2004;350:1081-92.
- DE LA TORRE GARCÍA M. 2010. *Estudio del impacto económico, social y familiar de las fracturas de cadera en nuestro medio.* Tesis doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 200-201.
- EASTELL R., Hannon R.A.k Cuzick J. *et al.* y el ATAC Trialists' group. 2006. Effect of an aromatase inhibitor on bmd and bone turnover markers: 2-year results of the Anastrozole, Tamoxifen, Alone or in Combination (ATAC) trial (18233230). *J Bone Miner Res* 21:1215-23.
- GEIOS. Grupo de Estudio e investigación en osteoporosis SECOT. 2003. *Acta de fracturas osteoporóticas en España (AFOE).* Medical & Marketing Communications. Madrid, 2003.
- GONZÁLEZ MACÍAS J. 2004. Osteoporosis: Definición y etiología. Capítulo 19. En: *Manual práctico de osteoporosis y enfermedades del tejido conectivo.* Riancho Morál JA y González Macías J eds. Madrid. 99-103.
- GONZÁLEZ-PADILLA E., Soria López A., González-Rodríguez E. *et al.* 2011. Elevada prevalencia de hipovitaminosis D en los estudiantes de medicina de Gran Canaria, Islas Canarias (España). *Endocrinol Nutr* 58:267-73.
- GREEP N.C., Giuliano A.E., Hansen N.M. *et al.* 2003. The effects of adjuvant chemotherapy on Bone Density in Postmenopausal Women with Early Breast Cancer. *Am J Med* 114:653-9.
- HERMOSO M.T. 2003. Clasificación de la osteoporosis. Factores de riesgo. Clínica y diagnóstico diferencial. *An Sist Sanit Navar* Vol. 26, Supl 3: 29-52.
- HERNÁNDEZ R., Rodríguez E., Rodríguez L. *et al.* 2008. Prevalencia de osteopenia/osteoporosis en mujeres con cáncer de mama que van a recibir inhibidores de la aromatasa. Comunicación al XXIX Congreso Nacional de la Sociedad Española de Medicina Interna, La Coruña.
- HERRERA A., Martínez A.A., Fernández L. *et al.* 2006. Epidemiology of osteoporotic hip fractures in Spain. *Int Orthop* 30:11-4.

- HERRERA Pérez, M.U. 2011. *Fiabilidad de las escalas de predicción del riesgo de osteoporosis y fractura osteoporótica e implementación de medidas de profilaxis secundaria en mujeres posmenopáusicas hospitalizadas por fractura de cadera*. Tesis doctoral, Universidad de la Laguna.
- KANIS J.A., Burlet N., Cooper C. *et al.* 2008. European guidance for the diagnosis and management of osteoporosis in postmenopausal women. *Osteoporosis Int* 19:399-428.
- KANIS J.A., McCloskey E.V., Powles T. *et al.* 1999. A high incidence of vertebral fracture in women with breast cancer. *Br J Cancer* 79:1179-81.
- KRISTENSEN B., Ejlersen B., Mouridsen H.T. *et al.* 1996. Femoral fractures in postmenopausal breast cancer patients treated with adjuvant tamoxifen. *Breast Cancer Res Treat* 39:321-6.
- MARTÍN PONCE E., Pérez Ramírez A., Rodríguez Rodríguez E. *et al.* FRAX (riesgo de fractura a 10 años) en un grupo de trabajadores sanitarios. Comunicación al XXIX Congreso Nacional de la Sociedad Española de Medicina Interna, La Coruña 2008.
- MARTIN M., Mahillo E., Llombart-Cussac A. *et al.* 2006. The “El Alamo” project (1990-1997): two consecutive hospital-based studies of breast cancer outcomes in Spain. *Clin Transl Oncol* 8:508-18.
- MEDINA J., Martínez A., Rodríguez E. *et al.* FRAX (riesgo de fractura a 10 años) de un grupo de pacientes atendidos en una consulta general de medicina interna. Comunicación al XXIX Congreso Nacional de la Sociedad Española de Medicina Interna, La Coruña 2008.
- MINCEY B.A., Duh M.S., Thomas S.K. *et al.* 2006. Risk of cancer treatment-associated bone loss and fractures among women with breast cancer receiving aromatase inhibitors. *Clin Breast Cancer* 7:127-32.
- NIH Consens Statement. 2000. Osteoporosis prevention, diagnosis, and therapy. *NIH Consens Statement* 17:1-45.
- NIH Consensus Development Panel on Osteoporosis Prevention, Diagnosis, and Therapy. 2001. Osteoporosis prevention, diagnosis, and therapy. *JAMA* 285:785-95.
- NORTH AMERICAN MENOPAUSE SOCIETY. 2006. Management of osteoporosis in postmenopausal women: 2006 position statement of The North American Menopause Society. *Menopause* 13:340-67.
- PEREZ E.A., Josse R.G., Pritchard K.I. *et al.* 2006. Effect of letrozole versus placebo on bone mineral density in women with primary breast cancer completing 5 or more years of adjuvant tamoxifen: a companion study to NCIC CTG MA.17. *J Clin Oncol* 24:3629-35.
- POWLES T.J., Hickish T., Kanis J.A. *et al.* 1996. Effect of tamoxifen on bone mineral density measured by dual-energy x-ray absorptiometry in healthy premenopausal and postmenopausal women. *J Clin Oncol* 14:78-84.
- REEDER J.G., Brufsky A.M. 2010. The role of bisphosphonates in the adjuvant setting for breast cancer. *Oncology (Williston Park)* 24(6):462-7, 475.
- RESCH A., Biber E., Seifert M. *et al.* 1998. Evidence that tamoxifen preserves bone density in late postmenopausal women with breast cancer. *Acta Oncol* 37:661-4.

- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ E., Hernández Sangil R., Rodríguez Rodríguez L. *et al.* 2011. El tratamiento durante un año con ibandronato (ib) aumenta la masa ósea (mo) en pacientes con cáncer de mama no metastático (cmnm) que tienen osteopenia u osteoporosis al iniciar tratamiento con inhibidores de la aromatasas (ia). Comunicación aceptada para el XXXII Congreso de la Sociedad Española de Medicina Interna, Gran Canaria.
- RODRÍGUEZ-RODRÍGUEZ L.M., Rodríguez-Rodríguez E.M., Oramas-Rodríguez J.M. *et al.* 2005. Changes on bone mineral density after adjuvant treatment in women with non-metastatic breast cancer. *Breast Cancer Research and Treatment* 93: 75–83.
- SAAVEDRA P., Sosa M., Torrijos A. *et al.* y el grupo GIUMO. 2005. Características clínicas y factores de riesgo de la osteoporosis en mujeres posmenopáusicas afectas de fractura de Colles. El estudio GIUMO. *Rev Esp Enferm Metab Oseas* 14:23-8.
- SAWKA A.M., Ioannidis G., Papaioannou A. *et al.* 2005. Are oral bisphosphonates effective in improving lumbar bone mineral density in breast cancer survivors with osteopenia or osteoporosis? *J Obstet Gynaecol Can* 27:759-64.
- SHAPIRO C.L., Manola J., Leboff M. 2001. Ovarian failure after adjuvant chemotherapy is associated with rapid bone loss in women with early-stage breast cancer. *J Clin Oncol* 19:3306-11.
- SORNAY-RENDU E., Muñoz F, Garnero P. *et al.* 2005. Identification of osteopenic women at high risk of fracture: The OFELY study. *J Bone Miner Res* 20:1813-9.
- SOSA M., Segarra M.C., Hernández D. *et al.* 1993. Epidemiology of Proximal Femoral Fracture in Gran Canaria (Canary Islands) Age Ageing 22(4): 285-288.
- SOSA M., Navarro García R., Arbelo Rodríguez A.Y. 2003. Fractura de cadera: la realidad española. *Canarias Médica y Quirúrgica (septiembre-diciembre)* 12-6.
- SOSA M., Saavedra P. *et al.* y el grupo de trabajo en osteoporosis de la Sociedad Española de Medicina Interna (SEMI). 2007. Prevalencia de fracturas vertebrales en pacientes con fractura de cadera. *Revista Clínica Española* 207: 464-8.
- ULLON-MINNICH P. 1999. Prevention of osteoporosis and fractures. *Am Fam Physician* 60: 194-202.
- WHO. 1994. Assessment of fracture risk and its application to screening for postmenopausal osteoporosis. Report of a WHO Study Group. *World Health Organization technical report series* 843: 1–129.

Servicio de Medicina Interna. Hospital Universitario de Canarias

emrr2003@hotmail.com

[Recibido: agosto 2011; aceptado: diciembre 2011]

Rey imaginado, rey pintado. Precisiones en torno a los retratos tinerfeños de Carlos IV

Imagined King, Painted King.
Clarifications about the Portraits of Carlos IV in Tenerife

JUAN ALEJANDRO LORENZO LIMA

*A la memoria de Constanza Negrín Delgado,
investigadora ejemplar e inolvidable maestra*

Resumen. En este trabajo se estudian tres retratos de Carlos IV que existen en diversas instituciones de Tenerife, insistiendo sobre todo en su alta significación histórica, artística e institucional. Para ello resulta fundamental un análisis del concepto de retrato regio que podemos asignar a obras ejecutadas en el Archipiélago antes de 1808, así como su relación con ejemplares previos y posteriores para valorar el alcance de los presupuestos plásticos e iconográficos que manifiestan. De igual modo se tratarán cuestiones olvidadas hasta ahora como el valor de dichas obras en relación con el ambiente para el que fueron ideadas, las dudas que suscita el proceso creativo y, sobre todo, la valía del grabado como fuente o modelo de inspiración entre los artistas locales.

Palabras clave: Retrato regio, grabado, fiesta real, Carlos IV, Félix Padrón, Tenerife.

Abstract. In this paper we study three portraits of Carlos IV that exist in various institutions in Tenerife, with particular emphasis on its historical, artistic and institutional significance. To that end it is essential an analysis of the concept of regional portrait that we assign to works executed in the islands before 1808, and its link to previous and subsequent examples to gauge the level of their plastics and iconographic contributions. Also we study the value of such works in relation to the place for which they were conceived, the questions raised by the creative process and the value of the engraving as a source of inspiration or model with local artists.

Keywords: Royal portrait, engraving, royal party, Carlos IV, Félix Padrón, Tenerife.

UNO DE LOS temas que quedan por estudiar a fondo sobre el arte producido en Canarias tiene que ver con la relación existente entre Estado y discurso plástico o —lo que es lo mismo— entre monarquía absoluta y cualquier obra de arte donde los maestros locales acomodaron cualidades que eran propias a figuraciones de tal naturaleza durante la época moderna. Se trata de un asunto en el que pocos autores han reparado con anterioridad¹ y requiere de una investigación sistemática debido al alto volumen de ensayos que se vienen publicando sobre estas cuestiones en la Península y en territorios del antiguo dominio colonial, por lo que sólo en contadas ocasiones encontramos una cita sobre trabajos isleños que participaron del mismo discurso representativo a uno y otro lado del Atlántico². Obviamente, las condiciones para que ello fuese posible no eran las mismas en el Archipiélago y en la corte atendiendo a la lógica distinción que existió entre centro y periferia, pero no es menos cierto que al menos en creaciones puntuales se atisba una relación tan estrecha que confiere a la producción local altas dosis de representatividad en lo político y lo religioso. Basta reparar en algunos testimonios para comprender mejor esa circunstancia pues, por ejemplo, las figuraciones que Juan de Miranda (1723-1805) recreó en lienzos de temática inmaculista despiertan muchas posibilidades de análisis o una interpretación que ni siquiera abordaron artistas de peso en el ámbito cortesano antes de 1808. Es más, en estas obras —y concretamente en la *Purísima de Carlos III* o en su ambiciosa *Alegoría de la Virgen y España*— revela un ideario que no fue ajeno a las propuestas más avanzadas de su tiempo (Rodríguez González, 1986 y 1994).

El caso descrito es sintomático de una realidad que tampoco puede extenderse al resto de artistas canarios, ya que sólo participarían de ella los maestros con mayor notoriedad y otros que tuvieron un conocimiento más o menos directo sobre repertorios cultos. Esta disyuntiva obliga a señalar la significación que adquiriría entonces un viaje fuera de las Islas para conocer obras producidas en el entorno cortesano o en su área de influencia inmediata, pero se trata de un caso atípico que avala sólo la trayectoria de

¹ Hasta el momento las únicas aproximaciones al tema son una exposición de Hernández Perera (1967) sobre retratos reales que patrocinó el Instituto de Estudios Canarios y un breve ensayo de Castro Brunetto (1998), cuyo fin no era otro que presentar una muestra del mismo tipo en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

² Sirva de ejemplo una última propuesta de análisis sobre la iconografía inmaculista y sus repercusiones políticas que planteó con abundantes ejemplos pictóricos Cuadriello (2010: IV, 1.168-1.263).

Miranda en un territorio tan amplio y difuso como la Península a raíz de su aproximación fallida a la Academia de San Fernando en 1760 (Lorenzo Lima, 2011). Sus vivencias allí no son extrapolables al resto de autores que atendieron el encargo de retratos o alegorías regias antes de concluir el siglo XVIII, por lo que muchos artífices locales y el propio Miranda tuvieron que recurrir a grabados y estampas impresas para conocer los diseños de mayor novedad en su tiempo o la efigie de los soberanos y demás miembros de la familia real, así como los complejos discursos simbólicos con que dichas obras solían adornarse después de que se generalizara su publicación en los ya lejanos tiempos del Renacimiento. En cualquier caso, esa práctica no fue siempre igualitaria y despierta aún más interrogantes que certezas porque los medios que facilitan su análisis resultan precarios para el caso concreto de Canarias. En las colecciones locales no se conservan ejemplares de las muchas estampas o láminas que circularon entre islas, y los documentos donde podríamos encontrar noticias sobre ellas silencian por lo general datos concluyentes, de forma que cualquier aproximación al tema es siempre dudosa y posee su único garante en el análisis comparativo que se establece entre representación plástica y modelo impreso sobre papel³.

El trabajo cotidiano en los archivos y el acercamiento a fuentes de diverso tipo demuestran que dicho vínculo va más allá del testimonio conservado, por lo que en la dinámica creativa tienen cabida circunstancias que superan el acto mecánico de reproducción y conducen irremediamente a la identificación entre el artista que pinta o esculpe y el modelo que recrea con un alcance variable sobre el lienzo u otro soporte material. De ahí que a veces existiera la voluntad de adaptar los repertorios grabados a las necesidades de cada lugar y momento en concreto, por lo que —como escribe Portus para el contexto andaluz del Barroco— la estampa «es un material que proporcionaba al artista no sólo conocimiento acerca de cómo otros colegas se habían enfrentado a los problemas generales de la representación figurativa, sino también modelos concretos que podían resultar de gran ayuda a la hora de construir una composición propia, imitar un gesto o describir una figura o un vestido» (Portus, 2008: 29). No es mi propósito sistematizar el análisis de estas cuestiones ni limitar la posibilidad de estudio a obras tan concretas como los retratos regios del Archipiélago, pero creo conveniente advertir de entrada que lo sucedido en torno a representaciones monárquicas era producto de la necesidad y del oficialismo de que hicieron gala órganos públicos como el viejo Cabildo de Tenerife. De ahí que su encargo y puesta a punto responda a los medios establecidos para ello en el seno de la corporación

³ Idea que ha confirmado una última y decisiva aportación al respecto. Cfr. Muñiz Muñoz (2008).

concejil, por lo que, como veremos a continuación con cada ejemplo concreto, todo lo relativo a su ejecución era responsabilidad del artista contratado para ello y de los regidores que supervisaban su labor con el fin de obtener una figuración notable. Es evidente que lo relacionado con ellas granjeaba un prestigio mayor a sus autores, aunque en honor a la verdad tal dinámica no estuvo reñida con la destreza o solvencia de que hicieron gala a la hora de procurarles acabado.

Dichos retratos o «efigies reales» eran el motivo central de las solemnes fiestas de proclamación que tuvieron lugar en las capitales insulares, convertidas entonces en centros hegemónicos de sus respectivas islas y en espacios privilegiados para la reivindicación de colectivos gremiales, entidades de signo político y los miembros más notables del estamento religioso como legitimadores de un discurso donde se unía por igual lo alegórico y lo mitológico⁴. Ello remite al significado histórico de la fiesta regia en un territorio al margen de la vanguardia peninsular, de forma que la singularidad expuesta por este tipo de eventos no se ha resaltado lo suficiente si atendemos a las lecturas reivindicativas o identitarias que tuvieron lugar en su seno (Béthencourt Massieu, 1997: 263-293). Así, por ejemplo, con motivo de las fiestas oficiadas en 1789 para celebrar el ascenso al trono de Carlos IV desfilaron por las calles de La Laguna alegorías de cada una de las islas y de sus muchos recursos naturales, todo ello en medio de un programa cuidadísimo que no obvió las representaciones de carácter mitológico ni a personajes significativos de la historia local (Benítez de Ponte y Lugo, 1789); y no sólo eso, puesto que para dicha efeméride trabajaron artistas de prestigio en el escenario insular. Ya era sabido que Cristóbal Afonso (1742-1797) colaboró activamente en ellas (Rodríguez González, 1986: 112), pero una lectura detenida de las retribuciones y de los consiguientes comprobantes de pago demuestra que su labor no se limitó a la de un mero colaborador o intérprete que reprodujo temas estipulados con anterioridad. No en vano, de un recibo firmado por el propio Afonso en septiembre de 1789 se deduce que pintó e ideó «la perspectiva de las casas capitulares», al igual que buena parte de los castillos y arcos triunfales que ornamentaron las principales calles de la ciudad⁵.

⁴ Aunque luego referiré el tema con detalle a través de las crónicas o fuentes manuscritas de la época, en este punto introductorio no puede obviarse la interpretación de Gallardo Peña (1995: 271-285) y (1996: 271-293) sobre las fiestas tinerfeñas de Carlos III y Carlos IV. Sin embargo, dicha investigadora limita su discurso a una exposición detallada de los acontecimientos y prescinde de analizar la «intrahistoria» de ambas celebraciones o su alta significación en el plano creativo. De ahí que últimamente dedicara un estudio a los festejos que tuvieron lugar en La Laguna durante 1789 con motivo de la proclamación de Carlos IV, aunque aún resta mucho por estudiar al respecto. Cfr. Lorenzo Lima (2012).

⁵ Archivo Municipal de La Laguna (AMLL): Sección I. P-X/3, partidas núms. 124-128.

Estas situaciones insisten en la necesidad de relacionar dichos actos con lecturas científicas que la Ilustración impuso al discurso histórico y a su vínculo con la mitología clásica, cuya plasmación más evidente serían apuntes incluidos en las famosas *Noticias* que Viera y Clavijo publicó entonces. Dicho autor comentaba con detalle ciertas fiestas que los vecinos de Tenerife habían organizado desde el siglo XVI «con solemne pompa a Dios y la gloria de la nación», sin olvidar entre ellas las organizadas a raíz de la proclamación de Carlos III en 1760 que tanto tuvieron que ver con su actividad literaria (Romeu Palazuelos, 1988). Así, al igual que muchos contemporáneos y otros individuos que ostentaban un cargo público, Viera contempló en los nuevos retratos regio la imagen verídica del monarca, es decir, una «vera efigie» cuyo parecido con el referente adoptado para su reproducción dependía en mayor o menor medida de la capacidad que el ejecutor tuviera a la hora de recrear «tan soberano semblante». Por ese motivo, afrontar o responsabilizarse de su realización era un signo inequívoco de distinción y solía reservarse a los intérpretes que mostraban mayor solvencia en el manejo del pincel. A dichas cuestiones y a la contextualización precisa de cada obra prestaré atención en los siguientes epígrafes, partiendo, eso sí, de los ejemplares relativos a Carlos IV que han sobrevivido al paso del tiempo y conservan aún coleccionistas particulares, el actual ayuntamiento de La Laguna y otros organismos públicos.

Este trabajo, pues, surge con el deseo de llamar la atención sobre un tema que requiere mayor aceptación en el ámbito académico, a la vez que servir de reclamo para que el lector se aproxime a una de las manifestaciones festivas más notables del siglo XVIII en Canarias. Citadas de pasada en últimos estudios sobre esa centuria (Calero Ruiz *et al.*, 2009), no han despertado demasiado interés entre los investigadores locales y, como otros asuntos relativos a la cultura isleña del Antiguo Régimen, esperan la atención paciente del historiador que pueda discernir su singularidad en relación con lo acontecido en regiones peninsulares del mismo estatus (Lorenzo Lima, 2012). De hecho, lo relativo a las pinturas que centran este ensayo y su limitada significación política sirve de testimonio para contextualizar el discurso presente en cualquier festejo de su naturaleza durante la época moderna, cuando —no lo olvidemos— en la mayoría de actos públicos era indispensable el enaltecimiento de signo monárquico.

RETRATOS REALES EN CANARIAS. CUESTIONES PRELIMINARES

Aunque el título de «retrato regio» puede aplicarse a cualquier representación donde se incluya un miembro de la familia real que ostente o haya ostentado poder, la historiografía más reciente tiende a aplicar dicho

calificativo a obras que participan del principio descrito y se diferencian del resto por su marcado fin político, representativo e institucional. Así pues, ello invita a diferenciar entre cualquier figuración realenga y otras que sin olvidar ese principio responden a tal premisa con la voluntad de legitimar la presencia del soberano en actos institucionales o —lo que es lo mismo— revelar sus rasgos a una ciudadanía que ansiaba tener conocimiento de él. No en vano, al igual que sucede en la actualidad, la efigie del monarca reinante presidía los actos corporativos en todo tipo de organismos estatutarios y era exhibido en el frontis de muchas sedes del cabildo o concejos civiles con el fin de celebrar las oportunas rogativas y regocijos públicos que el omnipresente Consejo de Castilla, las corporaciones locales, los nuevos colectivos ilustrados y las autoridades diocesanas imponían como tal. Eran la representación más cercana de un personaje que en sí mismo, en su imagen artificiosa y oficial, encarnaba un concepto tan abstracto y complejo como el de Estado, hasta el punto de que a veces llegaron a convertirse en un auténtico *alter ego* de la persona efigiada, en algo así como la prueba evidente de su preeminencia sociopolítica en los márgenes que imponía un contexto ya referido de exaltación monárquica. De ahí que, por ejemplo, en los citados actos centraran cualquier tipo de actividad u homenaje, desde sencillas loas y cantos poéticos hasta concurridos desfiles donde el derroche de fantasía e intensidad simbólica no poseía límites (Torrione, 2000).

Las capitales insulares participaron de dicha realidad sin problemas y, aunque luego expondré lo relativo a La Laguna con mayor detenimiento, cabe señalar de entrada que el resto de organismos locales conserva testimonios significativos de esa dinámica, es decir, desde sencillos apuntes manuscritos a todo tipo de documentación institucional sin olvidar los escasos testigos artísticos que han llegado a nuestros días. Muchos precisan todavía de un estudio con rigor pero, entre otros, no debe olvidarse que el ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma conserva un importante retrato de Carlos IV, cuya autoría no ha podido esclarecerse aún (Poggio Capote y Concepción Rodríguez, 2011: 235-248) y que quizá guarde relación con celebraciones generadas en la isla cuando finalizaba el Antiguo Régimen. Al margen de la deuda que manifiesta con el grabado contemporáneo, es obvio que su significación política sería mayor atendiendo al clima de eferescencia patriótica que afloró entonces en la ciudad y procuraba la regeneración de sus principales infraestructuras públicas. Así lo avalan diversos informes o memorias que fueron remitidas al Consejo de Castilla con ese fin (Béthencourt Massieu, 1988: III, 267-269), al igual que cierta despreocupación atribuible a los regidores palmeros después de su reforma constitutiva en 1773. Precisamente, en una de las memorias enviadas a Madrid se

hacia constar que la sede del cabildo mostraba un abandono considerable, siendo indecoroso hasta las piezas de mobiliario, el altar que existía allí o el dosel que resguardaba al retrato del monarca en la sala noble⁶.

Las continuas desapariciones y traslados de obras han mermado considerablemente esta manifestación de nuestro patrimonio civil, hasta el punto de que corporaciones tan importantes como el antiguo Cabildo de Gran Canaria perdió varias efigies regias a raíz del incendio que asoló su sede institucional en 1842⁷. Si conocemos, al menos, que en su interior albergaba una interesante galería de retratos que dio inicio en el siglo XVII, aunque son mejor conocidos los ejemplares relativos a la centuria siguiente y a los monarcas que centran este ensayo. Consta que el 25 de julio de 1760 exhibió un retrato de Carlos III «debajo de la arcada de las casas consistoriales (...) bajo dosel», por lo que no fue descubierto hasta que se hizo pública la proclama del nuevo soberano y dio comienzo un corto programa de festejos que tuvo en la representación de tres comedias su actividad principal. Así pues, como era costumbre en la isla desde el tiempo de su incorporación a la corona de Castilla, a dichos actos no dejó de concurrir una representación del Cabildo civil, de la Audiencia, de la Inquisición y del Cabildo eclesiástico en sus respectivos «palcos» o «tablados»⁸. La documentación investigada hasta el momento silencia el nombre de quien pintó esa obra en concreto, algo que también resulta extensible a las «bellas efigies» de Carlos IV y María Luisa de Parma que en septiembre de 1789 «se pusieron en el segundo cuerpo del teatro de comedias desde el día de proclamación, estando bajo dosel»⁹.

La exhibición de imágenes regias a la ciudadanía fue una práctica que alcanzó mayor notoriedad en Canarias durante el siglo XVIII, si bien los inventarios previos confirman que este tipo de piezas existía por igual en edificios de titularidad pública y privada. Algunos registros de bienes previenen sobre esa costumbre, advirtiendo con frecuencia que las obras conservadas representaban a monarcas de la casa de Austria y de familias reinantes en el extranjero bajo postulados de impreciso alcance ideológico. De ahí que, por ejemplo, el comerciante irlandés Bernardo Valois (1663-1727) poseyera en la residencia familiar del Puerto de la Cruz un retrato

⁶ Archivo Histórico Nacional (AHN): Consejos. Leg. 1.773/4.

⁷ Tal y como plantea Hernández Socorro (2006), las obras de este tipo que pertenecen actualmente al consistorio capitalino son posteriores a esa fecha y en ocasiones reinterpretan o copian composiciones previas.

⁸ Archivo de El Museo Canario (EMC): Fondo documental Agustín Millares Torres. Tomo II, documento 17, ff. 102r-105v.

⁹ EMC: Fondo documental Agustín Millares Torres. Tomo II, documento 17, ff. 102r-105v. Otras alusiones al respecto en Romero y Ceballos (2002: I, 359-360).

de Jacobo II para justificar su adhesión a la conveniencia de imponer un monarca católico en Inglaterra, si bien no es menos significativo que en una de sus haciendas del campo colgase la «serie de los emperadores romanos» que integró un total de veinte grabados sobre papel¹⁰. Este tipo de obras legitimarían la cotidianeidad de los atributos de poder en el imaginario colectivo, al tiempo que reforzaban la identidad del pueblo llano con su máximo gobernante, es decir, la persona que regía los destinos del país y daba sentido a la sociedad estamental que lideró con un mayor o menor grado de satisfacción para los intereses canarios. En cualquier caso, el Archipiélago parece reproducir en ello una dinámica aplicable al resto del Estado español porque los inventarios relativos al siglo XVIII y algunas obras de ese periodo nos previenen sobre la cotidianeidad de tales festejos, haciéndolos extensibles incluso a las islas menores o de señorío. Varios ejemplos ilustran a la perfección tal circunstancia pero, sin duda, uno de los más significativos tiene que ver con las fiestas que tuvieron lugar en San Sebastián de La Gomera durante octubre de 1707 con motivo del nacimiento del infante Luis, hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio (Jerez Sabater, 2010: 125-145). Aun cuando en la relación festiva no constata la existencia de un retrato del personaje en cuestión presidiendo los desfiles procesionales¹¹, el protagonismo del homenajeado y el fin mismo de la celebración no escaparon en ningún momento a los ciudadanos y autoridades que participaron en ella. De ahí que la presencia de un retrato no fuera determinante para la organización de ciertas funciones, en especial las honras mortuorias o de exequias que motivó habitualmente la defunción de los soberanos gobernantes y del resto de miembros de la familia real.

El estudio de esta casuística es otro tema pendiente para la historiografía insular, aunque la documentación conservada y los escasos testimonios gráficos que han sobrevivido sobre el aparato desplegado alrededor de las funciones fúnebres dificultan enormemente su análisis. En cualquier caso, al igual que sucede en otras regiones peninsulares (Soto Caba, 1988: 129-143), la descripción de los cenotafios de que hay noticia no contempla el añadido de un retrato, emblema e identificación propia de la persona fallecida. Eran, por lo general, estructuras de lenguaje clasicista donde se acomodaban símbolos alusivos al difunto como heráldicas de la casa reinante o de «nuestro reino de España», símbolos habituales de la muerte y los inequívocos distintivos reales, es decir, la corona y el cetro sobre cojines de terciopelo carmesí o rico tisú de plata. Así se deduce de un sencillo

¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Tenerife (AHPT): Fondo Zárate-Cólogan. Documentación sobre herencias. Caja 201, expedientes sin clasificar.

¹¹ EMC: Fondo documental Agustín Millares Torres. Tomo II, ff. 41r-46r.

dibujo que Álvarez Rixo realizó sobre el cenotafio erigido en la catedral de Santa Ana a raíz del fallecimiento de Carlos III en 1788, montado años más tarde con motivo de las exequias de los monarcas María Luisa de Parma, María Amalia de Sajonia y Carlos IV (1819-1820)¹². En cualquier caso, su estructura simple no difirió demasiado de la contenida en ejemplares previos, donde al menos en la descripción literaria se advierte una pauta compositiva semejante. Así, por ejemplo, la relación del túmulo instalado en la misma catedral los primeros días de diciembre de 1758 para tributar honores a la reina Bárbara de Braganza disponía «dentro de su primer cuerpo el real féretro cubierto con su rico paño de tisú y sobre él estaba la corona y cetro encima de unas almohadas de lo mismo, haciendo cabecera a la parte del coro. En los cuatro ángulos dentro del túmulo estaban en pie cuatro ministros de la ciudad enlutados con sus armas al pecho y sus mazas»¹³.

Aunque estas obras y celebraciones festivas incidieron de forma distinta en el pueblo llano, la capacidad persuasiva que despertaba una efígie o imagen oficial del rey no pasó inadvertida entre propios y extraños. Por ese motivo los ilustrados de Tenerife se esforzaron en la materialización de lo que ellos mismos presentaban como un anhelo común para la sociedad local: erigir una escultura marmórea a Carlos III en la ciudad de La Laguna, recurriendo para ello a los cortos fondos que podía procurar un registro comercial concedido por el propio monarca en abril de 1779. Estudiado el tema con detenimiento, no tiene sentido profundizar en su propuesta o tramitación administrativa porque el material recopilado en diversos archivos es anecdótico si obviamos lo ya publicado al respecto (Fraga González, 1987: II-1, 401-411). Aun así, quisiera llamar la atención sobre su utilidad desde un punto de vista político porque, de haberse erigido según lo previsto, esta escultura habría marcado un antes y un después en la identificación de «los muchos patriotas canarios» con la clase dirigente. De hecho, como expresaron entonces los directivos de la Sociedad Económica de Amigos del País, su propósito no era otro que «promover el amor al rey y a la patria» o —dicho de otro modo— animar a que «nuestros sucesores mantengan y continúen el sobresaliente amor y lealtad que profesamos a nuestro piadoso monarca y protector»¹⁴.

Al no contar con obras de esta naturaleza hasta bien entrado el siglo XIX, los habitantes del Archipiélago tuvieron que recurrir a figuraciones de otro tipo para comprender fácilmente la representatividad del soberano

¹² Lo conozco por su reproducción en Álvarez Rixo (1955: lámina XX).

¹³ EMC: Fondo documental Agustín Millares Torres. Tomo II, documento 17, ff. 107v-108r.

¹⁴ Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife (ARSEAPT): Documentación de la Real Sociedad. Ms. 5, docum. 25.

reinante. Se trata de un fenómeno que involucraría incluso a representaciones religiosas y tuvo una repercusión mayor durante el prolífico reinado de Carlos III, ya que la figura de ese monarca fue extremadamente popular por cuestiones de índole devocional (Martí Gilabert, 2004) y centró todo tipo de escenas en espacios de culto que frecuentaban los isleños. De ahí que, por ejemplo, este rey y no otro figure asociado a varias representaciones inmaculistas¹⁵ o presidiendo la descendencia regia en los cuadros que describen la aparatoso genealogía de Santo Domingo¹⁶. A ello cabe sumar obras del ámbito civil que sorprenden ahora por su reducido tamaño¹⁷ y por el marcado simbolismo con que fueron concebidas antes de su conclusión, ya que en sí mismas respondían a una necesidad igual de institucional que pública o doméstica. En este sentido, no debe obviarse la «lámina real» que presidió los festejos de proclamación convocadas por el Cabildo lagunero en junio de 1760, cuya importancia es mayor porque constituye el testimonio más antiguo que se conoce de dicha modalidad representativa en el Archipiélago (Padrón Acosta, 1946). No en vano, sirvió de antecedente a lo acontecido con las efigies que trataré luego de Carlos IV y otros soberanos del siglo XIX, tanto a nivel representativo como iconográfico [fig. 1].

Varias razones inciden en la notoriedad de esta obra municipal, aunque no debe menospreciarse su valía en el plano creativo porque pronto fue elogiada como uno de los trabajos más complejos que había afrontado su autor: el polifacético José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)¹⁸. Sin embargo, la dinámica de trabajo seguida por dicho artista no contradujo en nada la pauta vigente entre creaciones peninsulares de su misma naturaleza y, como pudo suceder antes en las propias Islas, De la Oliva recurrió a grabados para reproducir el semblante de un personaje tan distinguido en la sociedad de su tiempo. El problema radica en que no existe acuerdo a la hora de identificar dichos antecedentes, ya que últimamente se ha propuesto la posibilidad de localizarlos en lienzos de Louis Michelle van Loo (1717-1771) (Fraga González, 2001, II, 190-191) o en estampas contemporáneas de Manuel Monfort y Asensi (1736-1806) (Castro Brunetto,

¹⁵ Ya sea en trabajos independientes de Juan de Miranda o en las decoraciones murales que decoran la iglesia franciscana de Santa Cruz de Tenerife. Cfr. Rodríguez González (1988), Castro Brunetto (1998) y Lorenzo Lima (2011).

¹⁶ En las versiones conservadas aún en La Orotava y La Laguna, la última pintada por Gerardo Núñez de Villavicencio en 1766 (Rodríguez González, 1986: 378).

¹⁷ Sirva de ejemplo al respecto una pintura que exhibe la Casa de Colón en Gran Canaria, publicada por Hernández Socorro (2007: 33).

¹⁸ Tal y como se desprende de los juicios ofrecidos previamente por Castro Brunetto (1998), Fraga González (1983: 66-68, y 2001: II, 190-191), Padrón Acosta (1943: 14-29, y 1949: 50-53), Rodríguez González (1986: 446) y Viera y Clavijo (1789: 20).

2008: 232-233). Algo similar sucede con representaciones posteriores de Carlos IV, aunque, como veremos en el siguiente apartado, todas ellas respetan los que debieron conceptuarse como rasgos idóneos para este tipo de retratos en Tenerife durante el siglo XVIII: formato oval, cuidado estudio de la gestualidad, presencia imponente de la figura regia y su reproducción bajo un prototipo figurativo que no por casualidad resulta igual de cercano que distante.

En esa condición se ha querido ver un distintivo de la transformación operada alrededor de la efigie regia en Canarias, ya que este retrato de Carlos III marcaría una transición entre los conceptos plásticos que eran propios del Barroco seiscentista y nuevas fórmulas figurativas que trajo consigo el arte de la Ilustración. El monarca no es ya un ser distante que encarna el concepto abstracto de Estado, sino que a través de su comedida cercanía al espectador transmite una noción distinta del poder y legítima en todo momento la acción de gobierno porque, al fin y al cabo, su afán no era otro que beneficiar al pueblo amparándose en la ideología del despotismo ilustrado (Castro Brunetto, 2009: 232-233). En cualquier caso, cabría debatir si dicha solución fue una práctica deliberada entre los artistas insulares o si —como todo parece indicar— esta aparente transformación del retrato real obedece a los modelos elegidos en cada momento para su reproducción sobre el lienzo, algo comprensible porque no conocemos obras de este tipo ejecutadas en Tenerife o Gran Canaria durante el siglo XVII; y por si fuera poco, ignoramos también si los artistas encargados de su realización eran partícipes de los cambios surgidos fuera del Archipiélago. Todo ello nos conduce de nuevo al ámbito de la creación plástica y al complejo vínculo que se estableció a veces entre la obra final y sus referentes visuales, cuestión que a priori parece determinante para un contexto tan alejado de la corte en lo geográfico y lo político. ¿El creador local se limita a copiar un modelo que él mismo escoge o le es impuesto?; y si no es así, ¿hasta qué punto reelabora tal antecedente? ¿Es consciente de lo que su labor aportaba en el plano estrictamente creativo?

Otra cosa sería la interpretación que los literatos y hombres de cultura hicieron sobre dichas efigies, ya que sus comentarios están llenos de expresiones que a veces falsean la realidad por el uso de un vocabulario desmedido y grandilocuente (Padrón Acosta, 1946). Basta recordar las palabras de Viera sobre el cuadro que nos ocupa de Rodríguez de la Oliva para comprender esa situación, ya que —según el entonces joven clérigo— «el retrato [de Carlos III] pareció a todos proprísimo y lleno de cierta espiritualidad, en la que resplandecían, sin reñir entre sí, la Majestad y el Amor; y el todo de la lámina una cosa que no dejaba más que apetecer en su especie» (Viera y Clavijo, 1760: 20). Analizando el tema con rigor diecio-

chesco, ¿quién codifica realmente la imagen del monarca? ¿Esa apariencia que se busca de un monarca «cercano» y «amoroso» la crea a conciencia Rodríguez de la Oliva? ¿No es simplemente la interpretación evocadora de un personaje culto e instruido que emite su opinión en un texto de tinte laudatorio? ¿Dicho juicio puede aplicarse a lo que pensaba la totalidad de sus contemporáneos?

Estas dudas constituyen un tema de especulación constante y, aunque no disponemos del material necesario para su análisis en el contexto regional, está claro que la valoración pública de los retratos no varió demasiado en su entorno más inmediato. Tal es así que, siendo o no conscientes de los cambios surgidos en torno a la imagen de Carlos III, el protagonismo que le concedió el cuerpo capitular fue determinante en los actos ya señalados de proclamación pública que tuvieron lugar en 1760. Su desarrollo es bien conocido por fuentes contemporáneas (Viera y Clavijo, 1760) y por la relectura ofrecida últimamente sobre ellas (Gallardo Peña, 1996: 271-293, y Béthencourt Massieu, 1997: 263-293), aunque quisiera llamar la atención sobre una breve nota o relación incluida en las actas plenarias del Cabildo. El valor de este apunte es mayor si tenemos en cuenta que fue requerido por los mismos munícipes que organizaron el acto festivo y contrataron un retrato tan importante con Rodríguez de la Oliva, de forma que resulta útil a la hora de comprender lo que ellos mismos y sus allegados esperaban de tan solemne efigie bajo principios de una mayor objetividad. Tal fue así que, según certificaron los escribanos de oficio al describir las viejas casas capitulares con motivo del evento, «en el balcón que cae a la Plaza del Adelantado se puso un dosel de damasco encarando en donde se colocó el retrato de su Majestad, pintura de las más primorosas como lo es la guarnición que la circunrodea, cubierto dicho retrato con un velo muy decente hasta descubrirse al tiempo de la proclamación»¹⁹.

LOS RETRATOS TINTERFEÑOS DE CARLOS IV

A diferencia de lo acontecido con su padre y antecesor, Carlos IV no disfrutó de un protagonismo tan notable entre los regentes de la sociedad insular y el estamento religioso. Circunstancias como la difícil época en que le tocó gobernar, los sucesos vividos en una Europa rota a raíz de la Revolución Francesa y las continuas intrigas que se originaban alrededor de la familia real no fueron ajenas a los mandatarios locales, aunque paradójicamente su conocimiento de lo sucedido en Madrid fue mucho mayor por varias razones. Los isleños residentes allí desde el periodo anterior

¹⁹ AMLL: Actas plenarias. Oficio I. Libro 36 (1755-1765), ff. 120r-120v.

ocuparon entonces puestos de responsabilidad en la administración pública y no olvidarían a los colectivos insulares o a sus muchos amigos y paisanos cuando era necesario mostrar una subordinación inquebrantable al sistema monárquico, así como agilizar diversas causas que atañían a los intereses del Archipiélago en un contexto de crisis generalizada por la decadencia que trajo consigo el fin del Antiguo Régimen. Era, pues, la época idónea para que personajes como Antonio Porlier, los hermanos Iriarte o Agustín de Betancourt, entre otros muchos, alcanzaran un prestigio desconocido hasta entonces en los organismos estatales, al tiempo que su labor y los medios de influencia conocidos desde antaño acercaron algo más una cultura pretendidamente universal a las Islas (Ossuna y Van den-Heede, 1914). En cualquier caso, se trata de un periodo igual de complejo que incomprendido porque sólo últimos estudios han descrito sus especificidades bajo el calificativo sugerente e idóneo de «Ilustración goyesca» (Sánchez Blanco, 2007). No cabe duda de que el espíritu inherente a esta controvertida cultura finisecular fue palpable entre las élites canarias, de forma que, incluso, llegarían a impulsarla en su seno personajes de renombre como el capitán general Marqués de Branciforte y el obispo Antonio Tavira, dos individuos que encarnan en sí mismos los adelantos que propugnó el oficialismo dirigido y una Iglesia renovada en todo por la doctrina jansenista (Infantes Florido, 1989).

Igual de importante fue la evolución que las artes experimentaron en este periodo de crisis, hasta el punto de que tal coyuntura no impidió altísimas cotas de refinamiento en el ornato de los Sitios Reales (AA.VV., 2009) o la actividad creativa de un importante grupo de artistas que no ensombreció el moderno e imaginativo proceder de Goya (1746-1828) (Sancho, 2008: 295-305). Sin embargo, como era de esperar dada su lejanía de la corte, las Islas permanecieron al margen de la renovación impuesta en el seno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando durante el conflictivo año de 1792, al tiempo, eso sí, que Bernardo de Iriarte y los hermanos Betancourt intervenían activamente en su proceso de regeneración docente (García Melero *et al.*, 1992). Por ello, al igual que hizo Juan de Miranda en 1760, algunos coterráneos intentaron triunfar en su seno y a la larga no cosecharían el éxito que les procuró el trabajo acometido con anterioridad en Canarias. Un personaje tan controvertido como Antonio Sánchez González (1758-1826) es buena prueba de ello, aunque en honor a la verdad su obra posterior no guarda una relación directa con el Archipiélago ni con la difusión de repertorios u obras de corte regio en sus poblaciones principales (Hernández Perera, 1957: 165-204). Habrá que esperar, pues, a que Luis de la Cruz (1776-1853) marche a Madrid en 1815 para advertir una pauta o conducta de esta naturaleza, si bien el contexto en que se inscribe

su trabajo allí difiere de lo relatado ahora por los altos niveles politización a que se vio sometida la figura de Fernando VII, después, claro está, de los terribles sucesos de 1808, la correspondiente abdicación de Carlos IV y su retorno triunfal a España como el «rey deseado» (Rumeu de Armas, 1997: 96-107).

Este distanciamiento entre centro y periferia repercutió sobremedida en la difusión que ciertas imágenes de Carlos IV y María Luisa de Parma tuvieron en las Islas, aunque obras ya señaladas como el retrato que subsiste en La Palma despiertan nuevas posibilidades de análisis al respecto. Lo que sí consta, al menos, es que la efigie de este soberano tuvo una mayor repercusión mediática debido a la efectividad que alcanzaron grabados de todo tipo en ediciones de naturaleza muy diversa, algunas incluso con inusitada rapidez. No pretendo extenderme demasiado en el tema, pero cabe apuntar que en las bibliotecas y domicilios insulares —sobre todo en colecciones privadas de La Orotava, en los fondos bibliográficos de la casa de Ossuna y en la biblioteca universitaria de La Laguna— pude estudiar impresos que dan cabida a grabados donde Manuel Salvador Carmona (1734-1820) y burilistas instruidos en la Academia reprodujeron pinturas previas del ya citado Francisco de Goya, Agustín Esteve (1753-1830), Jean Bauzil (1766-1820) o Antonio Carnicero (1748-1814), entre otros. El influjo de estas estampas fue determinante para la plástica contemporánea, hasta el punto de que en Canarias conservamos un ejemplar distintivo de ello superando la habitual representación de los soberanos en papel. La colección de José de Ossuna Batista contaba en sus fondos con un retrato doble de Carlos IV y María Luisa de Parma que ya fue expuesto en 1967 como posible trabajo de escuela madrileña²⁰, aunque no ha tenido mayor repercusión hasta el momento [fig. 2]. Su interés es mayor al saber ahora que el autor que le dio acabado reprodujo fielmente una estampa firmada por Fernando Selma (1752-1808) sobre diseño previo del miniaturista francés Bauzil. Se trata una lámina impresa en 1798 que incluyó la edición relativa al *Calendario manual y guía de forasteros en Madrid* del año siguiente, por lo que obtuvo entonces una difusión amplísima [fig. 3]. Cabe deducir, pues, que fue pintada entre 1799 —año en que se publicó su modelo— y 1808 —fecha en que ambos soberanos dejarían de gobernar—. Al margen de ello, lo atractivo es que su existencia pone de relieve la cotidianeidad de este tipo de efigies en las colecciones canarias, algo que ya se conocía por la documen-

²⁰ Conozco su existencia por la misma foto en blanco y negro que se reproduce ahora, conservada en los ficheros fotográficos del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna (Laboratorio de Arte, núm. 621). Su primera catalogación se debe a Hernández Perera (1967: núm. 12).

tación notarial de siglos pasados pero que no resultó habitual en un tiempo de tanta conflictividad política como los primeros años del siglo XIX.

La dependencia fiel entre grabado y lienzo plantea también muchos interrogantes, ya que la pintura pudo ejecutarse por igual en las Islas o en Madrid reproduciendo hasta el más mínimo detalle la lámina previa de Selma. Abunda en esa posibilidad la pulcritud de su acabado, aunque, eso sí, tal circunstancia previene sobre el refinamiento dado a esta clase de creaciones donde se unía por igual lo simbólico y lo político. No en vano, el óvalo que incluye la efigie del rey se ve enmarcado por una guirnalda de hojas de laurel y el de la reina por bellas rosas junto a florecillas blancas que difieren algo de las contenidas en el modelo original. Ambos se disponen sobre un amplio basamento donde puede leerse «CARLOS III Y MARIA LUISA SU ESPOSA / REYES DE ESPAÑA», al tiempo que en la parte superior y sobre fondo indefinido una corona real dimana un haz de luz que ilumina a ambos soberanos. Así, a diferencia de lo que sucede con otras piezas del mismo tipo conservadas en el Archipiélago, ésta en concreto insiste en una descripción más precisa de los rasgos del rey y de su esposa hasta el extremo de que el semblante del monarca no manifiesta la solvencia que transmitieron algunos retratos de Esteve ni la introspección psicológica de que hacían gala las pinturas de Goya. Es, ante todo, el ejercicio lúcido de un maestro que supo copiar bien el cuadro de un habilísimo y experimentado miniaturista como Bauzil. Por ese motivo creaciones de esta naturaleza se realizaron en gran número con fin propagandístico y —en palabras de Rodríguez Rebollo— fueron una herramienta fundamental por la rapidez con que circularon a uno y otro lado del Atlántico, atendiendo, sobre todo, a la necesidad que existía de contar con efigies contemporáneas del soberano reinante en ámbitos tan dispares como los organismos públicos y la intimidad del hogar (Rodríguez Rebollo, 2009: 294-297).

La dinámica ya señalada de copiar estampas o pinturas previas de un modo fidedigno tampoco fue ajena a otras efigies de Carlos IV que subsisten en Tenerife, ya que, por ejemplo, sucedió así con al menos dos retratos ejecutados en 1789 por Félix Padrón (1744-1814) para el Cabildo concejil y el nuevo Consulado Marítimo que fue instituido en La Laguna poco antes (Peraza de Ayala, 1980). El primero de ellos, el conservado ahora en el ayuntamiento lagunero, es pieza clave para el asunto que nos ocupa porque junto a otra efigie ya perdida de María Luisa de Parma centró los solemnes festejos que tuvieron lugar en la ciudad durante los primeros días de septiembre [fig. 4]. Varias circunstancias se desprenden de ese hecho, pero quizá una de las más importantes tenga que ver con la elección del maestro idóneo para retratar a los soberanos. Ya era sabido que Félix Padrón y Cristóbal Afonso trabajaron en los preparativos de tan solemne efeméride, pero

la documentación investigada enumera también intervenciones puntuales de maestros sobre los que apenas se conoce obra y de otros como el ya citado Antonio Sánchez o un tal Enrique González que auxilió a Afonso en el ornato de los conjuntos efímeros (Lorenzo Lima, 2012). Lo más significativo de este plantel de pintores contratados por el Cabildo es la extraña ausencia de Juan de Miranda, quien era ya el más acreditado de cuantos trabajaban en la isla y venía desarrollando una labor influyente en localidades del norte desde 1776. Sin embargo, tal particularidad podría tener una explicación razonable en base a su negativa de colaborar en los «muchos aparatos de la fiesta» junto a otros compañeros de oficio, ya que al menos los comisionados del Cabildo abonaron un total de 8 reales a Francisco Pérez por «haber llevado una carta al puerto de La Orotava a llamar un pintor»²¹. Cabe plantear ahora la identificación de éste con Miranda y su desentendimiento posterior porque sabemos que la respuesta dada entonces a Pérez fue negativa, quizá porque el grancanario contaba ya con recursos suficientes para su manutención y atendería una demanda creciente que abrazó por igual el retrato, obras de temática religiosa, el género histórico y la pintura decorativa con un sentido moderno (Rodríguez González, 1994, y Lorenzo Lima, 2011).

Así pues, ante el posible rechazo de Miranda y sin otra alternativa mejor, el encargado de realizar las efigies regias fue Félix Padrón, residente durante toda su vida en La Laguna y bien conocido allí después de obtener un primer premio en el certamen de pintura que la Sociedad Económica había organizado en 1782 (Rodríguez González, 1986: 399). Esta circunstancia no deja de ser sugerente si atendemos a la trayectoria de dicho maestro antes y después de los festejos reales que nos ocupan pues, obviando los retratos regios y otras tareas menores que emprendió como decorador, poco más se conoce de su labor o actividad cotidiana con los pinceles. De hecho, nuevas aportaciones documentales lo presentan como un maestro sin demasiados alicientes y expectativas de cambio, aunque, eso sí, algo limitado atendiendo a los pocos trabajos que contrató luego en localidades como La Laguna, Santa Cruz, Güímar, La Esperanza, Buenavista o La Matanza (Lorenzo Lima, 2010a). La documentación ya publicada sobre las fiestas de 1789 no deja lugar a dudas y confirma que Padrón se responsabilizó exclusivamente de dorar una nueva guarnición oval y pintar la pareja de retratos que fue colgada en el corredor o galería alta del ayuntamiento (Vizcaya Carpenter, 1949), hasta el punto de que llegó a instalarse allí una pequeña tarima, el dosel correspondiente y las cortinas que cubrían ambos

²¹ Su orden de pago fue establecida el 18 de agosto de 1789. AMLL: Sección I. P-X/3, doc. 123.

cuadros hasta el instante de la proclamación pública o de su descubrimiento²². Se trata, por tanto, de las mismas representaciones que el segundo día de las fiestas pudieron decorar momentáneamente los arcos triunfales del Amor, la Lealtad y el Honor erigidos en la plaza del Adelantado, aunque luego serían llevadas a la parroquia de los Remedios para ser dispuestas «bajo un dosel con sillas y sitial en que estuvieron las insignias reales de coro y centro» y celebrar allí los correspondientes oficios litúrgicos (Benítez de Ponte y Lugo, 1789: VI-VII).

Félix Padrón recibiría por su trabajo un total de 1.429 reales en varias pagas que cobró periódicamente entre los meses de julio y septiembre, destinadas en su mayoría a sufragar los costos de «los retratos que está haciendo», el dorado de las guarniciones y los materiales necesarios para todo ello, en especial libros con láminas de pan de oro²³. Las cualidades de los cuadros que debía realizar debieron acordarse inicialmente entre el artista y los regidores, ya que antes de que se produjera un primer pago a Padrón el carpintero Manuel Francisco Amador cobraría al menos 15 pesos «en cuenta de la lámina que va a hacer tallada para el retrato de la reina (...), igual a la que está [ya] en [el] cabildo». A esta primera data del 1 de julio le siguió otra firmada el 11 de agosto en que se entregaron 20 pesos más por el resto adeudado semanas antes, habilitar un bastidor inexistente para el retrato de María Luisa y componer la guarnición disponible en la sede concejil²⁴. De ahí que pueda plantearse una reutilización o puesta al día del marco que resguardaba al retrato de Carlos III desde 1760, por lo que inexcusablemente el encargo de Padrón estuvo condicionado por dicho precedente. Coincide con él en su infrecuente formato ovalado, así como en el tratamiento conferido a la imagen del monarca bajo presupuestos de innegable riqueza formal. Sin embargo, su modelo compositivo no debe cifrarse en la creación previa de Rodríguez de la Oliva y sí en una efigie del hasta entonces príncipe Carlos que era propiedad de Juan de Quevedo, descrito en la documentación administrativa como «vecino de La Orotava». De hecho, las cuentas de los festejos describen el pago de 8 reales al mismo Francisco Pérez que pudo tratar antes con Miranda por «haber ido a la Villa

²² De todo ello hay gasto circunstanciado en AMLL: Sección I. P-X/1, doc. 63.

²³ Consta al menos que firmó dichas retribuciones el 24 de julio, 5 de agosto, 11 de agosto, 21 de agosto y 31 de agosto de 1789. AMLL: Sección I. P-X/3, doc. 116-121.

²⁴ AMLL: Sección I. P-X/1, doc. 43-44. Dicho maestro debe identificarse con el mismo Manuel Amador que antes de realizar otros trabajos para los festejos reales de 1789 contrataba un nuevo retablo mayor para la parroquia de La Guancha y trabajaría en diversas ocasiones para la aún inconclusa parroquia de la Concepción en La Orotava, localidad donde residió una larga temporada antes de 1785. Cfr. Espinosa de los Monteros y Moas/González González (2005: 160-161) y Lorenzo Lima (2010b: I, 430-432).

a buscar un retrato para copiar el que se va a hacer para el cabildo». Dicho pago lleva fecha de 19 de julio, aunque debemos intuir que el traslado se produjo con antelación porque cinco días después el propio Félix Padrón recibía una corta retribución de 5 pesos a cuenta de «los retratos que —se afirma explícitamente— está haciendo»²⁵.

Esta cita deliberada a un modelo pictórico es de gran importancia, ya que demuestra la popularidad de repertorios comunes en otras efigies regias y su éxito entre la clase dirigente de las Islas. Las lecturas que podemos establecer al respecto son limitadas porque lamentablemente no se ha conservado ni el supuesto modelo de La Orotava ni el retrato donde Padrón figuró a la reina consorte María Luisa, aunque sí al menos la representación de Carlos IV portando el bastón de mando y vistiendo rico atuendo con casaca bordada sobre terciopelo rojo, chaleco blanco, fino encaje en los puños y pañuelo-corbata al cuello [fig. 4]. El convencionalismo que aflora en la obra pone de manifiesto la simpleza de su antecedente e impide asignarle un rasgo diferenciador, cuyo origen al menos no debe constreñirse a las estampas impresas en papel porque, como ya se sabe, la obra recurrida en este caso era un lienzo preexistente en Tenerife. De acuerdo a ello, la forma en que se describe al personaje con clara posición de tres cuartos, el modo de superponer su vestimenta, la dirección de la mano derecha y el sentido otorgado a la rotunda figura del monarca guarda relación con la que fue iconografía oficial de los príncipes de Asturias antes de su coronación en 1789 [fig. 5]. Se trata de un prototipo figurativo que ideó Mariano Salvador Maella (1739-1819) en torno a 1782 y reelaboraría a raíz de los festejos de coronación que fueron convocados años más tarde, por lo que en ocasiones resulta difícil delimitar su alcance atendiendo a las muchas copias que afrontaron entonces los discípulos y seguidores del maestro valenciano (De la Mano, 2009: 283-284). La asunción de un modelo afín a esta primera solución iconográfica es clara, ya que el resto de grabados o pinturas conocidas de dicho periodo²⁶ difiere del prototipo recurrido por Félix Padrón y deja abierta la posibilidad de que en lo relativo a la figura de María Luisa el artista insular asumiera un esquema semejante al concebido con éxito por Maella. Ese hecho no impide, sin embargo, que a la hora de esbozar su composición sobre el lienzo se introdujeran variaciones debido al formato oval de la pintura, puesto que en ella el autor modifica aspectos tan importantes como la colocación del brazo izquierdo para disponerlo

²⁵ AMLL: Sección I, P-X/3, doc. 115, 120.

²⁶ Para su conocimiento véanse los ejemplares contenidos en la Biblioteca Nacional de España (BNE): Sección de estampas, grabados y dibujos. IH/1712/6, 11-12, 19, 25-27, 38, 42, 49, 52-61.



1. José Rodríguez de La Oliva: *Carlos III*, 1760. Ayuntamiento de La Laguna, Tenerife.



2. Anónimo tinerfeño o madrileño: *Carlos IV* y *María Luisa de Parma*, c. 1800. Antigua colección José de Ossuna Batista, Tenerife.



3. Jean Bauzil (dibujo) y Fernando Selma (grabado): *Carlos IV* y *María Luisa de Parma*, 1799. Biblioteca Nacional de España, Madrid.



4. Félix Padrón: *Carlos IV*, 1789. Ayuntamiento de La Laguna, Tenerife.



5. Mariano Salvador Maella: *El príncipe Carlos de Borbón*, c. 1782. Patrimonio Nacional, Madrid.



6. Félix Padrón: *Carlos IV*, 1789. Gobierno Civil, Santa Cruz de Tenerife.



7. Juan Antonio Salvador Carmona: *El príncipe Carlos de Borbón*, 1777. BNE, Madrid.



8. Félix Padrón: *Fernando VII*, 1808. Gobierno Civil, Santa Cruz de Tenerife.

con cierta torpeza en una extraña vista frontal y dar cabida al bastón o cetro de mando como único distintivo regio. Otra variación se centra en los rasgos fisonómicos del monarca, con un semblante más envejecido que el contemplado en las versiones cortesanas de Mariano Salvador Maella y sus contemporáneos. Aún así, el correcto estudio de las formas y la buena ambientación de luz y color que genera el fondo neutro testimonian los logros alcanzados por su autor antes de concluir el siglo XVIII, cuando a través de obras oficiales como la que nos ocupa era valorado ya como un hábil intérprete de repertorios foráneos (Tarquis Rodríguez, 1954).

Estas cualidades podrían aplicarse a otro lienzo del mismo tipo, atribuido ya a Félix Padrón por su vínculo con la obra previa (Rodríguez González, 1986: 397) [fig. 6]. Se trata de una pintura de mejor acabado donde la efigie del monarca responde a los principios descritos y enriquece su discurso con un repertorio de símbolos que no aluden tanto a las aficiones e inquietudes del soberano. Por esa cualidad considero que su punto de partida debe localizarse en una estampa que Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805) grabó en 1778 de los entonces príncipes de Asturias Carlos y Luisa de Borbón, muy difundida en la época (Vinatea, 2009: 198-199) [fig. 7]. Sin embargo, las diferencias existentes entre la pintura y el grabado son notables, demostrando la destreza adquirida por el artífice a la hora de variar y combinar recursos figurativos cuando finalizaba el Setecientos. Así lo indica la forma de disponer la efigie propiamente dicha en un marco oval y rematar la composición cuadrangular con una guirnalda de laurel encintado, recursos ambos que tanto los Carmona como otros grabadores españoles de la Ilustración recurrieron a la hora de estampar retratos de personajes contemporáneos o alegorías que ilustraron todo tipo de empresas editoriales (Carrete Parrondo, 1996).

Muchas de estas cualidades se deben al origen y finalidad de la propia obra, ya que no se trata de una pintura con sentido político claro. Obedece a un encargo efectuado por el nuevo Consulado Marítimo y Terrestre, cuyos dirigentes pagaron por ella un total de 30 pesos en septiembre de 1789 (Rodríguez González, 1986: 397). Desde entonces decoró el salón noble que dicho organismo poseyó provisionalmente en la ciudad de La Laguna, el mismo donde pudieron colgarse luego otros trabajos de Padrón como un escudo de armas y cuatro cuadros más de los que se desconoce a ciencia cierta su temática²⁷. Nada sabemos de ellos ahora, pero cabe pensar que pudieron ser «los jeroglíficos y el escudo de armas» que fueron contratados para su ubicación en «las cuatro ventanas de las casas consulares durante

²⁷ AHPT: Documentación relativa al Real Consulado. V-1, f. 159r, citado previamente por Rodríguez González (1986: 397).

las noches de la iluminación» en 1789²⁸. Asimismo, por apuntes posteriores sabemos que en el salón principal del Consulado existieron «alegorías de los asuntos que ocupan al Real Consulado», quizá las mismas que el pintor recrea simbólicamente en la base del retrato regio. Por ese motivo se cambiarían en él los atributos que contiene la estampa de Juan Antonio Salvador Carmona para dar cabida a un globo terráqueo, un libro, útiles de escritura, una bandera de signo militar, elementos de náutica y atributos de las Artes como una paleta junto a los pinceles, distintivos claros de la preocupación que el nuevo cuerpo administrativo sentía por el comercio y la instrucción en todos los niveles o manifestaciones posibles.

Lo atractivo del caso no es quedarse ahí e interpretar esta pintura como una plasmación idónea de los valores que eran inherentes al colectivo consular, por lo que en el fondo no deja de ser un testimonio más de la intachable actitud monárquica de sus dirigentes y del apoyo prestado a la organización de los festejos reales de 1789. De ahí que posea inscripción recordatoria al respecto: «CARLOS IV PROCLAMADO EN TENERIFE A 2 DE SEPTIEMBRE DE 1789», aunque la leyenda manifiesta claros signos de que fue retocada porque dicho acontecimiento no se produjo en agosto como fue previsto en principio. Al margen de ello, este moderno retrato de Carlos IV personaliza también el éxito del artista que supo darle acabado valiéndose de recursos idóneos para su tiempo. La combinación de motivos entresacados de varias estampas era algo común a finales del siglo XVIII y demostraba la capacidad creativa de los artífices, por lo que no es de extrañar que este cuadro alegórico y no la imagen oficial del Cabildo fuera un reclamo para los autores de época posterior. Así, cuando Luis de la Cruz afrontaba la difícil tarea de definir una efigie apropiada para Fernando VII con motivo de su proclamación pública en 1808, no dudó en recurrir a esta pintura de Padrón con el fin de articular una moderna lectura simbólica [fig. 8]. Ya es sabido que los rasgos del monarca derivan de una conocida estampa de Rafael Esteve (Rumeu de Armas, 1997: 97-99), pero en el resto de la composición —y sobre todo en lo relativo a los atributos consulares— se advierte una influencia clara del lienzo que nos ocupa. Abunda en esa posibilidad el hecho de que esta efigie del hijo de Carlos IV perteneciera al Consulado, el mismo organismo que requirió la nueva obra de De la Cruz y al que el pintor portugués ya estaba vinculado por cuestiones de diversa índole. De hecho, cabe interpretar la creación fernandina bajo un fin continuista y como prueba del anhelo que pudo existir entre los regentes de dicho organismo a la hora de constituir una galería de retratos reales, paralela, eso sí, a la iniciada antes en la sede del cabildo concejil o

²⁸ Archivo General de Indias (AGI): Fondo Indiferente General. Legajo 3.115-B, s/f.

en la Real Sociedad Económica de Amigos del País que conocemos todavía vagamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV., 2009. *Carlos IV. Mecenas y coleccionista* [Catálogo de la exposición homónima]. Patrimonio Nacional, Madrid.
- ÁLVAREZ RIXO, J. A., 1955. *Cuadro Histórico de estas Islas Canarias o noticias generales de su estado y acaecimientos más memorables durante los cuatro años de 1808 a 1812*. Gabinete Literario, Las Palmas de Gran Canaria.
- BENÍTEZ DE PONTE Y LUGO, B., 1789. *Plan General y noticias previas de las Reales Fiestas con que la M. N. y L. Ciudad de S. Cristóbal de La Laguna, Capital de la Isla de Tenerife va a solemnizar en el presente mes de Agosto la Augusta Proclamación de su muy amado Monarca el Señor D. Carlos IV. Que Dios Guarde*. M. A. Bazzanti, La Laguna.
- BÉTHENCOURT MASSIEU, A., 1988. «Santa Cruz de La Palma (1780-1795): Una ciudad insular canaria en la crisis del Antiguo Régimen», en AA.VV.: *Serta gratulatoria in honorem Juan Regulo*, t. III. Universidad de La Laguna, pp. 267-301.
- BÉTHENCOURT MASSIEU, A., 1997. «Fiestas reales en el Setecientos en Canarias. Identidades, evolución y peculiaridades». *Espacio, tiempo y forma* [serie IV Historia Moderna]. 10: 263-293.
- CALERO RUIZ, C. et al., 2009: *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del Setecientos* [Historia cultural del Arte en Canarias, t. IV]. Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.
- CARRETE PARRONDO, J. (coord.), 1996. *El grabado académico en la época de Goya* [Catálogo de la exposición homónima]. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza.
- CASTRO BRUNETTO, C. J., 1998. *Canarias: imagen de la monarquía en el arte* [Catálogo de la exposición homónima]. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- CASTRO BRUNETTO, C. J., 2009. «Pintura», en CALERO RUIZ, C. et al.: *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del Setecientos* [Historia cultural del Arte en Canarias, t. IV]. Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 153-240.
- CUADRIELLO, J., 2008. «Virgo potens. La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico», en AA. VV.: *Pintura de los reinos. Identidades compartidas* [Catálogo de la exposición homónima], t. IV. Banamex, Madrid/México, pp. 1.168-1.263.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS, E., y E. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, 2005. *Historia de la Fuente de la Guancha*. Ayuntamiento de La Guancha, Santa Cruz de Tenerife.

- FRAGA GONZÁLEZ, M. C., 1983. *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)*. Ayuntamiento de La Laguna, La Laguna.
- FRAGA GONZÁLEZ, M. C., 1987. «Antonio Ponz y el beneficio artístico de un registro a Caracas», en *Actas del VI coloquio de Historia Canario-Americana (1984)*, t. II-1. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 403-411.
- FRAGA GONZÁLEZ, M. C., 2001. «Carlos III», en *Arte en Canarias [siglos XVI-XIX]. Una mirada retrospectiva* [Catálogo de la exposición homónima], t. II. Gobierno de Canarias, Islas Canarias [sic], pp. 190-191.
- GALLARDO PEÑA, M., 1995. «Fiesta de exaltación al trono y retratos de Carlos IV en La Laguna». *Anuario de Estudios Atlánticos*. 41: 271-285.
- GALLARDO PEÑA, M., 1996. «Fiesta de exaltación al trono y cuadros de Carlos III en La Laguna». *El Museo Canario*. LI: 271-293.
- GARCÍA MELERO, J. E. (coord.), 1992. *Renovación. Crisis. Continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- HERNÁNDEZ PERERA, J., 1957. «Antonio Sánchez González, pintor adornista y conspirador». *Anuario de Estudios Atlánticos*. 3: 165-204.
- HERNÁNDEZ PERERA, J., 1967. *Retratos reales*. [Catálogo de la exposición homónima]. Instituto de Estudios Canarios y Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., 2006. *Bienes muebles del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Un patrimonio por descubrir*. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., 2007. «José Luján Pérez. Elocuencia y enigma de su oratoria plástica (1756-1815)», en AA. VV.: *Luján Pérez y su tiempo* [Catálogo de la exposición homónima]. Gobierno de Canarias, Islas Canarias [sic], pp. 19-59.
- INFANTES FLORIDO, J. A., 1989. *Tavira: ¿Una alternativa de Iglesia?*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba.
- JEREZ SABATER, P., 2010. «Arte y monarquía en La Gomera en 1707: la fiesta por el nacimiento de Luis I de Borbón». *Revista de Historia Canaria*. 192: 125-146.
- LORENZO LIMA, J. A., 2010a. «El pintor Félix Padrón (1744-1814) y su actividad profesional en Tenerife. Reflexiones a partir de una obra desaparecida en La Matanza de Acentejo», en *Actas de las V jornadas de investigación y divulgación histórica Acentejo*, en prensa.
- LORENZO LIMA, J. A., 2010b. *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias (1755-1850)* [tesis doctoral inédita]. Universidad, Granada.
- LORENZO LIMA, J. A., 2011. *Juan de Miranda. Reverso de un autorretrato*. Gaviño de Franchy editores, Islas Canarias [sic].
- LORENZO LIMA, J. A., 2012. «Arte, fiesta y discurso simbólico. Nuevas valoraciones sobre la proclamación de Carlos IV en La Laguna, Tenerife (1789)», en prensa.
- MANO, J. M. DE LA, 2009. «Carlos IV» y «María Luisa de Parma», en AA.VV., *Carlos IV. Mecenas y coleccionista* [Catálogo de la exposición homónima]. Patrimonio Nacional, Madrid, pp. 283-284/núms. 109-110.

- MARTÍ GILABERT, F., 2004. *Carlos III y la política religiosa*. Editorial Rialp, Madrid.
- MUÑOZ MUÑOZ, A. (coord.), 2008. *El grabado y el museo. La influencia de la estampa en los fondos del Museo de Bellas Artes* [Catálogo de la exposición homónima]. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- OSSUNA Y VAN DEN-HEEDE, M., 1914. *Cultura social de Canarias en los reinados de Carlos III y Carlos IV*. Imprenta A. J. Benítez, Santa Cruz de Tenerife.
- PADRÓN ACOSTA, S., 1943. «La personalidad de D. José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)». *Revista de Historia*. 61: 14-29.
- PADRÓN ACOSTA, S., 1946. «El retrato del rey D. Carlos III, pintado por Rodríguez de la Oliva». *La Tarde*. 28/I/1946.
- PADRÓN ACOSTA, S., 1949. «El pintor José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)». *El Museo Canario*. 29-30: 37-53.
- PERAZA DE AYALA, J., 1980. *El Real Consulado de Canarias*. ACT, Santa Cruz de Tenerife.
- POGGIO CAPOTE, M., e I. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, 2011. «Retrato de Alfonso XIII de Santa Cruz de La Palma, obra de Tomás Martín Rebollo (1858-1919)». *El Museo Canario*. LXV: 235-248.
- PORTUS, J., 2008. «Pintura y estampas en el Barroco andaluz», en AA.VV.: *La imagen reflejada. Andalucía, reflejo de Europa* [Catálogo de la exposición homónima]. Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 25-41.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M., 1986. *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M., 1994. *Juan de Miranda* [Catálogo de la exposición homónima]. Servicio de Publicaciones de CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife.
- RODRÍGUEZ REBOLLO, A., 2009. «Calendario manual y Guía de forasteros en Madrid para el año de 1800», en AA. VV., *Carlos IV. Mecenas y coleccionista* [Catálogo de la exposición homónima]. Patrimonio Nacional, Madrid, pp. 294-297/núms. 117-119.
- ROMEU PALEZUELOS, E., 1988. *Fiestas que la ciudad de San Cristóbal de La Laguna celebró en 1760 por la proclamación de Carlos III*. Real Sociedad Económica de Amigos del País, La Laguna.
- ROMERO Y CEBALLOS, I., 2002. *Diario cronológico histórico de los sucesos elementales, políticos e históricos de esta isla de Gran Canaria (1780-1814)*. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- RUMEU DE ARMAS, A., 1997. *Luis de la Cruz y Ríos* [Colección Biblioteca de Artistas Canarios, t. 33]. Gobierno de Canarias, Islas Canarias [sic].
- SÁNCHEZ-BLANCO, F., 2007. *La Ilustración goyesca. La cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*. CSIC, Madrid.
- SANCHO, J. L., 2008. «¿Sólo Goya? Pintura y coleccionismo en la corte española», en AA. VV.: *Ilustración y liberalismo. 1788-1814* [Catálogo de la exposición homónima]. Patrimonio Nacional, Madrid, pp. 295-305.
- SOTO CABA, V., 1988. «Los catafalcos de Carlos III: entre la influencia neoclásica y la herencia del Barroco». *Fragmentos*. 12-14: 129-143.
- TARQUIS RODRÍGUEZ, P., 1954. «Localizando una obra del pintor Félix Padrón». *La Tarde*. 7/III/1954.

- TORRIONE, M. (ed.), 2000. *España festejante: el siglo XVIII*. Diputación Provincial de Málaga, Málaga.
- VIERA Y CLAVIJO, J., 1760. *Compendiosa noticia de las cordiales demostraciones, con que celebró la traslación a Católico Monarca de las Españas, y de las Indias de nuestro actual, y muy amado rey Don Carlos III (que Dios guarde) la muy noble y leal ciudad de S. Cristóbal de La Laguna, una de las Canarias, en su proclamación y regocijos en los tres primeros días de junio del corriente año de 1760*. Imprenta Real de Guerra y Marina, Santa Cruz de Tenerife.
- VINATEA, P., 2009. «Retrato de Carlos de Borbón, Príncipe de Asturias» y «Retrato de María Luisa, Princesa de Asturias», en AA. VV., *Carlos IV. Mecenas y coleccionista* [Catálogo de la exposición homónima]. Patrimonio Nacional, Madrid, pp. 198-199/núms. 50-51.
- VIZCAYA CÁRPENTER, A., 1949. «El pintor Félix Padrón de Salas». *La Tarde*. 9/ XII/1949.

jlorenzolima@yahoo.es

Visiones fotográficas de Eduardo Westerdahl

Photographic Visions of Eduardo Westerdahl

PILAR CARREÑO CORBELLA

Resumen. En la producción fotográfica de Eduardo Westerdahl se localiza un conjunto de imágenes que trascienden el marco de lo cotidiano y bucean en la experimentación de las vanguardias. Sus primeras experiencias surgen en el grupo Pajaritas de Papel (1928-1930), hasta su descubrimiento de los recursos técnicos y planteamientos estéticos de la *Nueva visión* durante su viaje por Europa (1931). En 1935 con la visita de los surrealistas franceses a Tenerife realiza *fotocollages* y fotomontajes, en los que mezcla distintos momentos de sus recorridos por la geografía insular y la instalación de las obras de la exposición surrealista en el Ateneo de Santa Cruz. Sus experiencias fotográficas no se detienen, y en 1936 realiza con tarjetas postales del Museo Romántico de Madrid una propuesta que altera la realidad contemplada. Después de la posguerra española y hasta la década de los sesenta, continúa elaborando imágenes en las que entremezcla pasado y presente, no sin cierta dosis de ironía.

Palabras clave: Westerdahl, vanguardia, fotomontaje, *fotocollage*.

Abstract. In the photographic production of Eduardo Westerdahl are localized a set of images that transcend the framework of daily life and dives into the avant-garde experimentation. His first experiences arise in the group Pajaritas de Papel (1928-1930), until his discovery of the technical resources and aesthetic approaches of the *New vision* during his trip to Europe (1931). In 1935 with the visit of the French Surrealists to Tenerife, he makes photomontages and photocollages, in which he mixes different moments in their tours over the island and the installation of the works of the Surrealist exhibition at the Ateneo of Santa Cruz. His photographic experiences doesn't stop and, in 1936, performs with postcards of the Romantic Museum in Madrid a proposal that modifies the contemplated reality. After the Spanish postwar and until the sixties, continues producing images that mixes past and present, not without a certain amount of irony.

Keywords: Westerdahl, avant-garde, photomontage, photocollage.

ESCRIBIR CON LA LUZ

La actividad fotográfica de Eduardo Westerdahl (Santa Cruz de Tenerife, 1902-1981) (Carreño Corbella, 2002a), más conocido como director de la revista *Gaceta de Arte*, se inicia casi paralelamente a su faceta de escritor en los años veinte y se prolonga hasta la década de los sesenta. Se han conservado alrededor de unos 5000 negativos fotográficos y varios centenares de copias de fotos con tiraje de época¹, con un denominador común, los retratos, aunque también fotografió los paisajes urbanos; además exploró, en las décadas de los treinta y cincuenta, el lenguaje de las vanguardias (Mulet Gutiérrez, y Seguí Aznar, 1992; Naranjo Niño, 1997) en una serie de imágenes que trascienden el marco de lo cotidiano y apuntan en dirección a la modernidad. Su interés por la fotografía supuso una actividad, en gran medida, de carácter documental, pero también lo fue creativa, especialmente sus *fotocollages* y fotomontajes². Maud Bonneaud explicaba su afición por la fotografía en estos términos:

La vista fue el sentido que más desarrolló, pero escribió, además de textos de teoría y crítica de arte, cuentos, poemas, hasta novelas cortas en su juventud. Como buen hedonista que era, gozaba del mundo exterior y de lo que este le ofrecía con todos sus sentidos, tocar las aterciopeladas orejas de un perro o un buen *tweed*, oler y saborear la fragancia de sus innumerables pipas y puros, o de un buen hígado de oca francés, apreciar las vibraciones de una voz o el ruido de las olas. Y claro, para los placeres de la vista tenía las infinitas combinaciones de la línea y el color, la luz y la sombra, el volumen o el hueco. Desarrolló al máximo el arte de ver. De ahí, probablemente, nació su afición a la fotografía, para conservar las imágenes. Fotografía es, al fin y al cabo, escribir con la luz.

Sus imágenes elegidas son de una gran diversidad: rostros, animales, urbes, composiciones, plantas. Pero la naturaleza desnuda, cruda, no le emocionaba especialmente. Le gustaba ver en ella huellas humanas.

Hombre de ciudad, de monumentos miraba tanto una capilla románica como la majestad helada de un rascacielos de cristal. Le fascinaban los rostros y lo que significaban. Nada le había preparado para esto, nadie le enseñó el camino. Su elección fue la libertad de expresión, la búsqueda de las diversas facetas de la verdad, de la realidad, y del sueño también (Bonneaud, 1992, 13-14; Sánchez-Ortiz, 1992, 121-122).

¹ La mayor parte de los fondos fotográficos se localizan en el Fondo Westerdahl, pero también se conservan en el Fondo Pérez Minik, Colección Westerdahl y diversas colecciones particulares.

² El término «fotomontaje» se inventó después de la I Guerra Mundial por los dadaístas berlineses que necesitaban un nombre para designar la nueva técnica, en la que incluían fotos en las obras de arte. Entre 1923 y 1930 se produce la expansión del fotomontaje que amplía su uso, al incorporarlo a la publicidad y la propaganda (Ades, 2002; Frizot, 1987).

Sus primeras experiencias con la fotografía, tomadas con una cámara plegable de placa, marca Ica, surgen dentro del grupo juvenil Pajaritas de Papel (1928-1930) (Carreño Corbella, 1998), al que Westerdahl presenta como «una sociedad limitada, sin constitución legal, ni formal reglamentación. Es un círculo absurdo donde se vulneran los principios escolásticos, las fórmulas académicas, los profesionalismos artísticos» (Westerdahl, 1929, 18).

En esos años, los protagonistas exclusivos de sus instantáneas son los miembros de Pajaritas y sus *acciones*, como «La voladura de la cometa», sostenida por dos de los integrantes del grupo, antes de proceder a iniciar el vuelo de su singular enseña. En su editorial *Chez-nous* realizan *Interview* (Nivaria y Dandín, 1928), un libro que contiene entrevistas ficticias a los componentes de Pajaritas y que se ilustra con las fotos de Westerdahl. Este conjunto de retratos fotográficos, virados al sepia y con un recuadro blanco a su alrededor, resulta poco convencional, ya que los fotografiados muestran actitudes frescas, propias de los momentos vividos por el grupo en su intimidad: Domingo Pérez Minik, con mirada pensativa [fig. 1], o en diálogo con su entrevistadora acompañan su «Media hora de charla con el ciudadano yanke[e] Minik», o bien el retrato de perfil de Selina Calzadilla —«La rubia del moño»— [fig. 2], ocupa la página rotulada «Arte», foto firmada con su seudónimo, Dandín. En este ejemplar manuscrito y único, como todos los de su editorial, utilizan tinta del mismo color de las fotos, cuya *cubierta* incluye *Mesa de Té* [fig. 3], una instantánea de otra de sus acciones, que focaliza su atención en la mesa ya preparada, antes de dar inicio al acto cotidiano de tomar el té. Todo el volumen de fotos tomadas por Westerdahl recogen distintos momentos del desarrollo artístico del grupo y poseen un valor documental, aunque, por otra parte, dejan entrever las verdaderas actitudes de unos jóvenes inquietos que buscan ansiosos la modernidad.

COMO UNA PLACA SENSIBLE

Con veintinueve años de edad, Westerdahl emprende su primer viaje a Europa (Westerdahl, 1996) —transitó por diferentes ciudades de Holanda, Alemania, Repúblicas Checa y Eslovaca, y París—, ayudado económicamente por la empresa comercial de Jacob Ahlers, en la que trabajaba, con la finalidad de aprender el idioma alemán y con una duración de casi tres meses. En Alemania se compra una nueva cámara fotográfica, una Rolleiflex con dos objetivos, y adquiere algunos de los recursos técnicos y estéticos de la *Nueva visión* —descentramientos del eje de simetría, fotomontajes, *fotocollages*, seriación de fotografías, uso de planos en picado

y contrapicado, magnificaciones, puntos de vista insólitos...—, que se habían presentado al público alemán en la exposición internacional *Film und Foto*, organizada por la Deutscher Werkbund en Stuttgart. En esa colectiva participaron más de 150 fotógrafos, además de fotos anónimas procedentes de la prensa, la publicidad y los aficionados, hasta alcanzar un total de 1.200 fotografías las que se exhibieron.

La exposición, que permaneció abierta en Stuttgart, entre el 17 de mayo y el 7 de julio de 1929, para luego itinerar a diversas ciudades europeas y japonesas, tuvo inmediatamente una acogida directa en el libro *Foto-Auge. Œil und Photo. Photo Eye*, editado, en 1929, por Jan Tschichold y Franz Roh, en el que se reproducían 76 fotografías, un volumen que Westerdahl no conoció hasta 1932, cuando le fue remitido por la editorial Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co. (Stuttgart), por indicación de Franz Roh³. Westerdahl lo reseñó, con una breve nota, presidida por el retrato de Roh que extrajo, como se indica junto a la imagen, del libro de Biermann *60 Fotos mit Einleitung von Franz Roh* (Biermann, 1930)⁴.

En las fotos tomadas durante el viaje europeo le prestó una especial atención a la arquitectura funcionalista, unas imágenes que constatan y registran su paso por esos lugares, pero que además proyectan la idea de modernidad, edificios como *De Bikenkorf* (*La Colmena*) en Rotterdam [fig. 4], centra su visión en solo una parte de su fachada y recuerda las tomas que de estos mismos grandes almacenes realizó Franz Roh, aunque este había recurrido a las copias en negativo, o cuando capta en diagonal la *Funkturm Berlin* (*Torre de radio de Berlin*) [fig. 5], en un plano en picado, con lo que obtiene una visión que se expande más allá de los límites del marco y logra unos efectos dinámicos, porque, como el propio Westerdahl escribiera con posterioridad a su regreso, «El espíritu del hombre nuevo es como una placa sensible paseada alrededor del mundo» (Westerdahl, 1933a, 12:1).

El espíritu de ese nuevo hombre se presiente ya en la foto [fig. 6], en la que Westerdahl se autorretrata, pero sin su presencia física, al colocar sobre una silla blanca sus enseres personales —la chaqueta con una exótica flor, el sombrero, la corbata, las gafas, la pipa sobre un cenicero y los guantes—, mientras en el suelo sobre una alfombra a rayas dispone, desplegados en forma de abanico, un libro abierto y otros dos cerrados —las monografías sobre Pablo Picasso y Henri Matisse—, así como los

³ Este libro tenía pegado el ex-libris de Westerdahl y rotulado con el número 112 (Westerdahl, 1932b, 11:4). Asimismo, se incluyó un fragmento traducido de la introducción en el siguiente número de *Gaceta de Arte* (Roh, 1933; vid. además AA.VV., 1997b; Fernández, Horacio, 1997, 31-37, y 2005, 28-39).

⁴ Este libro perteneció a la Biblioteca de Westerdahl, actualmente en colección particular.

números 3 y 4 de la revista de la Bauhaus, editadas en 1929, publicaciones que le acompañan en su regreso a la isla. Las fuentes de esa foto las ha situado Juan José Lahuerta en *Azotea de la Villa Savoye*, de Le Corbusier, *Pipa y gafas de Mondrian*, de André Kertész y *El perfecto burgués*, del futurista Tato (Lahuerta, 2005: 16-27).

Westerdahl realizó otro fotomontaje [fig. 7], al modo de una naturaleza muerta, con los elementos utilizados por los pintores cubistas, una mesa con un tapete sobre el que sitúa un ejemplar del periódico *Junge Garde* con sus gafas encima, junto a unas flores, frutas y un jarrón de cristal.

GACETA DE ARTE

De nuevo en la isla, con la experiencia visual acumulada en esos meses, cargado de información y materiales diversos —libros, revistas, catálogos, tarjetas postales, fotografías... —, y lo que es más importante, con los contactos para lanzar su proyectada revista, un producto cultural en el que cobran un especial protagonismo las imágenes fotográficas. *Gaceta de Arte* nace como una propuesta totalmente novedosa en el contexto insular, pero que contaba con referentes en publicaciones españolas, como *AC (Documentos de Actividad Contemporánea)* y *D'ací i d'allà* (AA.VV., 1997a), revistas que dedican especial atención a las fotos. Así, tanto la idea de proyectarse directamente a Europa, las firmas y la selección de contenidos, como la forma de componer sus páginas, conocido como *tipo-foto* —cuando las fotografías no solo ilustran, sino que pueden formar parte del texto, e incluso convertirse en texto por sí mismas—, motivaron el interés de esta publicación en el exterior.

Westerdahl incluyó algunas fotos y tarjetas postales de arquitectura moderna, traídas de su periplo europeo, pero también recurrió a los artistas, críticos de arte, galerías de arte, entre otros, que le facilitan imágenes para *Gaceta de Arte*, cuyo primer número vio la luz en febrero de 1932, y que cesó por el estallido de la Guerra Civil. En el primer año de vida de la revista, Westerdahl publicó un artículo titulado «Conducta funcional del cine», en el que establecía las diferencias entre el cine y la fotografía, así como hacía referencia a los fotomontajes y fotogramas:

El cine era lo móvil, en contra de la foto o la pintura que inmovilizaban el paisaje y la figura. Las primeras bandas eran inmóviles, aunque muchas tratan la figura vertiginosa. Vertiginoso era ya Charlot en su debut, pero chocaba siempre con la naturaleza muerta, con los planos fijos, con las esquinas que solo se desdoblarían en las actuales dobles exposiciones, en el fotograma experimental de Man Ray, en los estudios de fotomontaje aplicado al film[e] de Dsi-ga Wertof, en las pruebas surrealistas de Dalí y Buñuel, en las aportaciones de

Kamann, de Friedland, de Max Ernst, de Tabard, de Mesens, de Heartfield, de Schultema [*sic*][,] etc. Cada cual en sus aventuras de cámara ampliaba el marco de la foto, llegando con sus incorporaciones al film[e], al teatro, formando con los técnicos de la foto-luz unas amplias relaciones de las artes y naciendo al fin los actuales espacios auténticamente móviles (Westerdahl, 1932a, 8:1).

En 1933, en la página de cierre de la revista se insertaron, en números consecutivos⁵, tres fotomontajes anónimos, rotulados con textos explicativos, cuyo autor es más que probable fuera Westerdahl, como ya lo intuyó Horacio Fernández, especialmente el texto manuscrito que se incluye en el tercero parece confirmarlo (Fernández, 1997 y 2005: 37 y 38, respectivamente). Aparecieron en esta publicación otros fotomontajes, tales como el que acompaña al octavo manifiesto, que aborda el tema «La expresión plástica de la República», donde se contraponen los sellos de correos holandeses, de los diseñadores Piet Zwart, Gerrit Kilja y Paul Shuitema, a los sellos de correos españoles, que aparecen tachados con un aspa (Westerdahl, 1933b, 17:4).

Guillermo de Torre (1934b, 24:4, y 1934a)⁶ le envía el artículo «Nueva visión del mundo. La fotografía animista», texto que había modificado del publicado en el diario madrileño *Luz*, pero en esta ocasión son otras imágenes las que lo ilustran, *Maternidad*, de Henri Cartier-Bresson, *Teclado*, de Walter Reuter y *Fotograma*, de Man Ray; se incluyeron también, aunque en otra página, el fotomontaje *Entre el cielo y la tierra*, de Lázló Moholy-Nagy y una foto procedente del libro *Es Kommt der neue Fotograf*, de Werner Gräff⁷.

En 1935 Westerdahl realiza un *fotocollage* [fig. 8], con la cubierta de la revista leridana *Art*⁸, correspondiente al mes de enero de 1935, como soporte. Sitúa el cuerpo mutilado de una estatua clásica con el rostro de su amiga alemana Gertrud Tittelbach —embarcó en Tenerife, donde había realizado su tesis sobre la geografía insular (Tittelbach, 1931), hasta el puerto de la ciudad de Hamburgo—, con quien compartió su estancia europea. Añade dos escenas de toros, ancladas en el rojo de una paleta de pintor, debajo coloca un barco situado sobre un fragmento de papel azul que asemeja el mar; el espacio compositivo se articula con formas geométricas y se completa con notas de color, un círculo azul y otro rojo, un rectán-

⁵ Aparecieron en *Gaceta de Arte*, 13: 4; 14: 4 y 15: 4.

⁶ El primer artículo publicado incluía solo tres fotos de Cartier-Bresson.

⁷ Estas dos últimas procedían, como se indicaba en su pie, de Jean Tschichold (Tschichold, 1930) y Werner Gräff (Gräff, 1929).

⁸ En 1934, esta revista reprodujo, en su número 10, varias imágenes ya aparecidas en *Gaceta de Arte*; cfr. <<http://www.bnc.cat/digital/arca/>>.

gulo gris y otro amarillo, además introduce unas nubecillas amarillas y una figura de una suave tonalidad verde remata el conjunto.

Posteriormente, lo fotografió [fig. 9] en las escaleras del patio de su casa, apoyado en un cactus, mientras en el peldaño superior, una maceta con una planta, se incorporan como fragmentos de su realidad diaria a la nota evocadora que envuelve esta obra. De la misma manera fotografió otra versión [fig. 10], esta vez de espaldas, que recuerda bastante la foto que, de una escultura de Cristino Mallo, se reprodujo en *Gaceta de Arte*⁹. En todas estas obras, el recuerdo a su amiga está más que presente, pero también las experiencias del pintor alemán Willi Baumeister¹⁰, sobre el que Westerdahl acababa de sacar una monografía (Westerdahl, 1934) y con el que mantenía una estrecha y fluida relación epistolar.

Se conserva de esta época un fotomontaje [fig. 11] realizado con la técnica de la superposición de imágenes, en el que se pueden ver unas rosas sobre la monografía de Paul Klee, que Will Grohmann le enviara cuando se publicó (Grohmann, 1934). Este libro —que perteneció a la Biblioteca Westerdahl hasta finales de la década de los 90— reavivó sin duda el recuerdo de aquel lienzo de Paul Klee, *Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber* (1922), por el que se había sentido cautivado, como él mismo confesó, cuando lo contempló en la Antigua Galería Nacional de Berlín, y su recuerdo no le abandonará.

LOS SURREALISTAS A ESCENA

En mayo de 1935, los surrealistas franceses André Breton, Benjamin Péret y Jacqueline Lamba viajan a Tenerife —traen consigo las obras para la exposición surrealista que se celebra en el Ateneo de Santa Cruz, realizan numerosas excursiones por la geografía insular, dictan conferencias...—, una visita de veinte días de duración, de la que Westerdahl captó numerosos momentos con su cámara. Además se expusieron, por vez primera en Canarias, fotografías de Marcel Duchamp, Man Ray y Dora Maar, al igual que una serie de fotos de objetos de Hans Bellmer y Duchamp.

En esas fechas, retrató a algunos miembros del grupo de *Gaceta*, en clave surrealista, como el de Agustín Espinosa con una manguera enrollada en su cuello, o el de Pedro García Cabrera junto a una piña platanera, una imagen insólita captada en un plano en contrapicado. Con buena parte del

⁹ Esta imagen acompaña un artículo de Domingo Pérez Minik, «Un sentido de la crisis en el teatro contemporáneo» (Pérez Minik, 1934).

¹⁰ Esta similitud puede haber influido a la hora de atribuir la autoría erróneamente a Willi Baumeister, como figura en el pie del *fotocollage* (cfr. Castro, Fernando, 1997: 142).

material fotográfico generado durante la estancia de los surrealistas, realizó varios fotomontajes, que sirvieron para ilustrar tanto el *II Boletín Internacional de Surrealismo* como para imprimir una hoja volandera, además de incluir, en los tres últimos números de la revista *Gaceta de Arte*, varios de estos fotomontajes, para los que el crítico de arte selecciona grupos de 5 y 4 fotos, que monta, una a una, en vertical y horizontal, sobre un cartón, como si se tratase de una secuencia filmica de gran plasticidad estética.

En el número 35 de *Gaceta de Arte* se publica el primero de los fotomontajes [fig. 12] que recoge las excursiones de los surrealistas por distintos puntos de la isla, en Tacoronte, Las Cañadas, el *Jardín de aclimatación de La Orotava*, donde capturó el erotismo de la copa de un drago y el tronco de una palmera, una instantánea que elige para coronar la pieza. En ese mismo ejemplar, se incorpora una hoja volandera en color naranja, en la que se muestran imágenes de la exposición surrealista en el Ateneo de Santa Cruz, con aspectos de la instalación de las obras y André Breton que mira por la ventana a la plaza de la Constitución, de espaldas al espectador.

En otro fotomontaje, recoge detalles de la exposición, con la presencia de Westerdahl y Pérez Minik, rematado por dos medias fotos unidas con Jacqueline y Breton en el Ateneo, que se insertó tanto en el *Segundo Boletín Internacional del Surrealismo* como en el número 37 de la revista. Por último, compuso con distintas tomas de la primera reunión entre los miembros de *Gaceta de arte* y los surrealistas franceses, en la terraza del hotel en el que se alojaron, el mismo día de su arribada a la isla, un fotomontaje [fig. 13] que no se llegó a editar.

En 1936, para promocionar *Gaceta de Arte* y sus ediciones, idea varios fotomontajes (AA.VV., 1999: 27, ils. 9 y 10); en uno dispone ordenadamente las monografías de arte —*Ferrant*, de Sebastià Gash, y *Baumeister*, de Westerdahl—, la novela *Crimen*, de Espinosa y el poemario *Transparencias fugadas*, de García Cabrera, mientras en otro, además de las citadas publicaciones, incorpora el *Segundo Boletín Internacional del Surrealismo*, el catálogo de la *Exposición surrealista* y los números 34 y 37 de la revista, montados sobre el dorso una tarjeta impresa con el logotipo de *Gaceta de Arte*.

EN EL MUSEO ROMÁNTICO

En octubre de 1935, el crítico de arte Eduardo Westerdahl se trasladó a Madrid, ciudad en la que permaneció por espacio de un mes. En ese tiempo estrechó sus contactos, hasta entonces epistolares, con el escultor Ángel Ferrant y el escritor Guillermo de Torre (Carreño Corbella, 2002b). En su compañía acudió a las tertulias madrileñas y le presentaron a un gran número de intelectuales y artistas.

Entre las numerosas actividades que desarrollaron en esos días figura el viaje a Barcelona, en compañía de Guillermo de Torre, para entrevistarse con Joan Prats, uno de los miembros de Adlan (*Amics de l'Art Nou*) que más interés mostraba en expandir al exterior las actividades del colectivo catalán, que, a su vez, estaba vinculado al Grupo Este, más conocido como Gatepac (Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporáneo), sin duda, el núcleo más activo de los tres que configuraron Gatepac, editor de la revista *AC* (Documentos de Actividad Contemporánea). De esa entrevista, llevada a cabo en el domicilio de Joan Prats, Westerdahl dejó constancia fotográfica y posteriormente relató en un artículo algunos de los pormenores del encuentro (Westerdahl, 1936a); además publicó el manifiesto de Adlan, con las firmas de los miembros del grupo madrileño (Blanco Soler *et al.*, 1936, 37:75). Para hacer realidad estos acuerdos con el grupo catalán, se proyectaron diversas acciones, tanto desde el núcleo madrileño como desde el de Tenerife. En marzo de 1936 se inauguró en Madrid una muestra dedicada a Picasso en el Centro de la Construcción, local donde desde hacía algo más de un año se venían celebrando exposiciones de artistas plásticos españoles, muestra que se proyectaba trasladar a Tenerife, pero por motivos económicos no fue viable.

Unos meses más tarde se presentó en Santa Cruz de Tenerife la exposición *Arte contemporáneo*, que reunía las siglas de *Gaceta de Arte* y Adlan, organizada para intentar cubrir el enorme déficit que la revista arrastraba después de la prolongada estancia de los surrealistas franceses en la isla. Este proyecto expositivo, en el que confluían obras surrealistas y abstractas, contó con la estrecha colaboración y la presencia de Óscar Domínguez. Westerdahl realizó un amplio reportaje fotográfico con las obras instaladas en las salas del Círculo de Bellas Artes de la ciudad, que testimonian aquella muestra.

Durante su estancia en la capital, Westerdahl había acudido al Museo Romántico¹¹ —creado por Benigno Vega-Inclán y Flaquer, marqués de la Vega-Inclán, por donación al Estado en 1921, fecha en que se organizó una exposición con este legado fundacional en la Biblioteca Nacional de Madrid (Vegue y Goldoni, y Sánchez Catón, 1921)— y había adquirido unos cuadernos que contenían tarjetas postales, comercializadas por Hauser y Moner con la técnica de la fototipia¹², que mostraban el montaje inaugural

¹¹ En la actualidad ha pasado a denominarse Museo Nacional del Romanticismo <<http://museromanticismo.mcu.es/>>.

¹² Información facilitada por Carolina Miguel Arroyo, conservadora del Museo Nacional del Romanticismo, Madrid.

del Museo, realizado en 1924 (Anónimo, 1924), con las obras ya instaladas en su sede, el palacio diseñado por el arquitecto Manuel Rodríguez en el siglo XVIII, ubicado en la calle de San Mateo, núm. 13, de Madrid. Westerdahl procedió a desprender por la línea de puntos las dos primeras tarjetas postales, que contenían los cuadernos 4 y 5¹³, adquiridos como *souvenir* de su visita al Museo Romántico: en la primera se puede ver un ángulo de la instalación de las salas V y VI —el Salón de Isabel II y el Cuarto de Goya y su tiempo—¹⁴; en la otra, se muestran parcialmente las salas VI y VII —el Gabinete Remisa y la Biblioteca¹⁵.

Se conserva un fotomontaje [fig. 13], en el que utilizó como base la tarjeta postal del Gabinete Remisa (se reprodujo en AA.VV., 2005b:162), pero en la que ha sustituido dos de los lienzos que figuran en el montaje original de la sala; esto es, *Escena de Inquisición*, de Eugenio Lucas, por un retrato fotográfico del propio Westerdahl con su pipa, similar al que ha-

¹³ Los cuadernillos miden 8,7 x 15 cm.; el primero corresponde al número 4, Salón de Isabel II (b) con el montaje parcial de la sala y las obras principales; contiene un total de 10 tarjetas postales, mientras el otro, con el número 5, Gabinete Remisa, con el montaje parcial y los cuadros principales hasta 8 tarjetas en total.

¹⁴ SALA V. SALÓN DE ISABEL II (de dcha. a izqda.): *Agustín Argüelles, tutor de Isabel II* (1841-1843), de Leonardo Alenza. Inv. CE0038. *Isabel II niña* (c. 1833), taller de Vicente López. Inv. CE0039. *La salida de la iglesia* (1840-1845), de Leonardo Alenza. Inv. CE0040. *Dolores Armijo ?* (c. 1840), de José Gutiérrez de la Vega. Inv. CE0041. *Vaqueiros con ganado* (1843), de José Elbo. Inv. CE0042. *Mariano Téllez Girón, XII Duque de Osuna* (1843), de Valentín Carderera. Inv. CE0037. *La coronación de la Virgen* (c. 1810), de Leonardo Alenza. Inv. CE0114. *Señora de Vargas Machuca* (c. 1840), de Vicente López. Inv. CE0025. *Venta de pescado en Normandía* (c. 1868-1874), de Antonio Pérez Rubio. Inv. CE0026. La sillería y la alfombra: dos sillones. Inv. CE34476 y CE3477. Cuatro sillas. Inv. CE3478, CE3479, CE3480 y CE3481. Alfombra. Inv. CE0248. Jarrones sobre la chimenea. Inv. CE0241/1 y CE0241/2. Aguamanil sobre encimera. Inv. CE0240. Mesa de fiadores. Inv. CE0245. Jarrón no identificado. Al fondo, SALA IV-CUARTO DE GOYA Y SU TIEMPO: *María Luisa de Parma* (c. 1793), de Mariano Salvador Maella. Inv. CE0016. Velador. Inv. CE0277 (Datos facilitados por Carolina Miguel Arroyo y Carmen Linés, conservadoras del Museo Nacional del Romanticismo, Madrid).

¹⁵ GABINETE REMISA. SALA IV (de dcha. a izqda.): *Familia de Cayetano Fuente* (1837), de José Elbo (det.) Inv. CE0049. *Escena de la Inquisición* (c. 1850), de Eugenio Lucas. Inv. CE0050. *El marqués de Remisa* (1844), de Vicente López. Inv. CE0051. *Autorretrato* (1851), de Manuel Cabral y Aguado Bejarano. Inv. CE0053. *Un día de carnaval...* (1841), de Joaquín D. Bécquer. Inv. CE0055. *Retrato de Jenaro Pérez Villamil* (1849), de Eugenio Lucas. Inv. CE0056. Encima de la puerta: *Un camarista* (c. 1831), de autor desconocido. Inv. CE0056. Detrás de la puerta, BIBLIOTECA, SALA VII: *Julián Romea en 'Sullivan'* (1853), de Manuel Cabral y Agudo Bejarano. Inv. CE0067. *Teodora Lamadrid en 'Adriana Lecouvreur'* (1853), de Manuel Cabral y Agudo Bejarano. Inv. CE0068. El mobiliario: los sillones. Inv. CE0311, CE60001 y CE60002. El sillón de la izquierda no se encuentra en el Museo. La alfombra (1889). Inv. CE0251 (Datos facilitados por Carolina Miguel Arroyo y Carmen Linés, conservadoras del Museo Nacional del Romanticismo, Madrid).

bía aparecido anunciando su monografía de Willi Baumeister, y *Una niña vestida a la moda del siglo XVII*, de Leonardo Alenza, permanece oculto detrás del retrato fotográfico de Guillermo de Torre¹⁶, recortado de la foto que tomó Westerdahl, en la visita conjunta que realizaron a Joan Prats en su domicilio barcelonés en 1935 (cf. AA.VV., 1922: 26). Una vez introducidos estos dos cambios, colocó la tarjeta sobre el pavimento de su casa, en la calle Enrique Wolfson de Santa Cruz de Tenerife¹⁷, y sacó una foto, a la que le añadió la firma con su cuño.

Todo el proceso constructivo llevado a cabo por Westerdahl se puede apreciar en el *fotocollage* [fig. 14], realizado también sobre la base de la tarjeta postal, en este caso, del Salón de Isabel II, en la que, además de varias sustituciones de obras del montaje original, incorpora los retratos fotográficos de Guillermo de Torre y el suyo, junto al de su perro. Las obras que introduce son abstractas, escogidas entre algunas de las que formaron parte de la exposición *Arte contemporáneo. Adlan y Gaceta de Arte*. En la pared frente al espectador, a la izquierda de la puerta, sorprende la presencia de un Vordemberge-Gildewart, *Litografía después de Composición 97* (1934)¹⁸, que oculta *Un bailarín andaluz*, al igual que *Deportista* (1933)¹⁹, de Willi Baumeister, cubre a *Una bailarina andaluza*, y en lo alto instala el *Pochoir para D'Ací i d'Allà* (1936)²⁰, de Jean Hélion; esta última pieza rompe la pauta general establecida y, por tanto, altera fundamentalmente el montaje de la sala; mientras que a la derecha de la puerta coloca el dibujo *Composición lineal, con dos figuras* (1932), de Willi Baumeister²¹ sobre *La coronación de la Virgen*, de Vicente López. Además introduce, como recuerdo de aquella visita conjunta que realizaron al Museo Romántico, a Guillermo de Torre²², quien observa de pie en el vano de la puerta, aunque ha olvidado quitarse el sombrero, lo que no obedece a un despiste del es-

¹⁶ Este *fotocollage* se reprodujo en el trabajo de Ángel Mollá Román «Æsthetica westerdahliana. Breve glosario» (Mollá Román, 2005: 297-298), aunque en el pie de foto se afirma erróneamente que se trata de Benjamin Péret.

¹⁷ Información oral Hugo Westerdahl, Madrid, 24 de octubre de 2011.

¹⁸ Edición 100 (1935); litografía sobre papel, 39 x 31,5 cm. Figuró con el título *Composición*, en catálogo exposición *Arte contemporáneo. Adlan / Gaceta de Arte*, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1936.

¹⁹ Litografía sobre papel, 35 x 27 cm. Figuró en catálogo de la citada exposición *Arte contemporáneo. Adlan / Gaceta de Arte*.

²⁰ Figuró en la citada exposición *Arte contemporáneo. Adlan / Gaceta de Arte*, aunque no se incluyó en el catálogo.

²¹ Dibujo al carbón sobre papel, 37,7 x 44,9 cm. Figuró en catálogo de la citada exposición *Arte contemporáneo. Adlan / Gaceta de Arte*.

²² La foto la tomó Westerdahl en su viaje a la península en 1935 (cf. AA.VV., 1992); catálogo exposición *Eduardo Westerdahl: Escribir con luz*, t. 1, cat. cit., p. 299.

critor madrileño, sino que recortó una foto tomada en el exterior, mientras Westerdahl se sienta de espaldas a la sala, en uno de los sillones de caoba, mirando de reojo a su galgo, al que ha situado sobre la alfombra de lana justo detrás del lomo de un bloc, como si fuera una escultura elevada sobre un podio. Al clausurarse el 20 de junio de 1936 la muestra *Arte contemporáneo. Adlan-Gaceta de Arte*, Westerdahl tenía proyectado dedicar el número 39 de la revista al arte abstracto, como se había anunciado en una de sus hojas volanderas²³, y la realización de estas composiciones no se descarta que estuvieran destinadas a ilustrar ese ejemplar, o que pensara enviárselas a su amigo Guillermo de Torre, pero el estallido de la Guerra Civil truncó su destino final.

Con estas dos imágenes, Westerdahl rememora, no sin cierta nostalgia, su recorrido por las salas del Museo Romántico en compañía de su amigo Guillermo de Torre en octubre de 1935. Establece un guiño cómplice con el espectador, al incluirse como uno más de los personajes de la colección del Museo, pero el hecho de utilizar en este contexto dos retratos fotográficos que, por otra parte, es una técnica del siglo XIX, en lugar de pintura al óleo, es una clara señal que alude a la modernidad. Por otra parte, al introducir cambios tan radicales en la fisonomía de la sala, ya que es un museo dedicado exclusivamente al siglo XIX, y la presencia de cuatro obras abstractas colgadas en sus paredes, busca la confrontación con el pasado. Estas imágenes certifican la voluntad de renovación y cambio, así como la alianza de Westerdahl y Guillermo de Torre, que ocupan la sala principal del Museo, al igual que su perro, convertido en escultura contemporánea. La decidida vocación vanguardista de ambos intelectuales, así como el proyecto conjunto de extender las actividades del grupo catalán Adlan a Madrid y Tenerife, quedaron truncados en sus inicios; solamente podemos soñar en sus posibilidades.

NUEVOS ESCENARIOS

Tras pasados los difíciles años de la postguerra, Westerdahl retoma su actividad en el mundo artístico y participa activamente en los dos encuentros de la Escuela de Altamira (1949-1950), celebrados en Santillana del

²³ «Hoja volandera», *Gaceta de Arte*, 38 (junio 1936): «El próximo número estará dedicado al arte abstracto: Trabajos de Jakovski, Héllion, Pérez Minik, Brzekowski, Westerdahl, Gullón, etc. Cuestionario sobre arte abstracto, aportación a su estudio con respuestas de los más destacados guías internacionales del movimiento. Intervención de g.a./Exposición de arte contemporáneo Adlan-g.a. Conferencia colectiva Westerdahl, Pérez Minik, López Torres, Domínguez, García Cabrera. Notas, polémica, manifiestos, reproducciones».

Mar (Santander), de los que deja una abundante documentación gráfica. Asimismo deja constancia de sus viajes a París, de los artistas y sus estudios —Jacques Lagrange, Roberta González, Hans Hartung, Ossip Zadkine, Rufino Tamayo, León Gischia, Antoni Clavé, Honorio García-Condoy, Pedro Flores, Hernando Viñes, Manuel Ángeles Ortiz, entre otros—, en el círculo de amigos de Óscar Domínguez.

Numerosos testimonios gráficos recogen las sucesivas visitas al estudio de Picasso, en La Californie (Cannes), acompañado de su mujer Maud Bonneaud —a quien dedicó un *fotocollage*, con cierta dosis de erotismo: sobre una foto con las piernas de Maud, tomada en un viaje a Barcelona en septiembre de 1954, colocó una vitela de puros grabada con su nombre, además recortó y pegó el de su amada, de la tarjeta de invitación a la exposición que realizó en el Casino de Tenerife en 1953— y, más tarde, acompañados ambos de su hijo Hugo.

En estos años, Westerdahl en sus tarjetas de felicitación navideña recurre a fotomontajes, pero también crea una serie de imágenes cargadas de historia, que se tornan irónicas: las estatuas clásicas portan prendas actuales. Así, se puede ver cómo sobre la foto de una escultura clásica de uno de sus libros, le coloca un gorro, un cigarrillo y una pajarita de atrezo, o a una dama clásica, una rama y una cámara, o bien a una escultura le añade unos bigotes, mientras en otro Antinoo se cubre con gafas y se fuma un puro. Por otra parte, su perro vuelve a ser protagonista en varias instantáneas, como cuando su perro se sitúa frente a una talla africana, con juguete y huevo [fig. 16], o su perro descansa sobre un cojín y huevos, fotos ambas tomadas delante de la puerta del patio de su casa que permanece abierta, lo que aporta un haz de luz a la composición.

A mediados de la década de los sesenta, su Rolleiflex se estropea, y entonces adquiere una Yashika 365, que no le agrada demasiado. Pierde así interés por la fotografía, por lo que su familia le regala una Kodak, pero tampoco esta cámara parece gustarle²⁴. En uno de los últimos *fotocollages*, Westerdahl utiliza la caja de una botella de whisky [fig. 17], en la que monta cuatro retratos fotográficos con sus nombres a bolígrafo, en cada una de sus caras, lo que supuso recuperar un total de 16 instantáneas —Eugenio d' Ors, Manolo Millares, Roland Penrose, Artur Lundvist, Pablo Picasso, Óscar Domínguez, Alberto Sartoris, Rufino Tamayo, Bertrand Russell, Anthony Stubbing, André Breton, Josep Llorens i Artigas, Ossip Zadkine, Camilo José Cela, Antinoo con gafas y cigarrillo y Guillermo de Torre—, que había captado a lo largo de varias décadas, una pieza que resume su actividad con la cámara y con la que parece cerrarse su ciclo fotográfico.

²⁴ Información oral Hugo Westerdahl, Madrid, 24 de octubre de 2011.



1. E. Westerdahl: *Domingo Pérez Minik*, 1928.
Foto con tiraje de época (FPM-GC).



2. E. Westerdahl: *Selina Calzadilla*, 1928.
Foto con tiraje de época (FPM-GC).



4. E. Westerdahl: *De Bikenkorf (La Colmena)*,
1931. Foto con tiraje de época (FPM-GC).



3. E. Westedahl: *Mesa de Té*, 1928. Copia de
negativo original (FW-GC).



5. E. W.: *Funkturm Berlin (Torre de radio de Berlín)*,
1931. Foto con tiraje de época (FPM-GC).



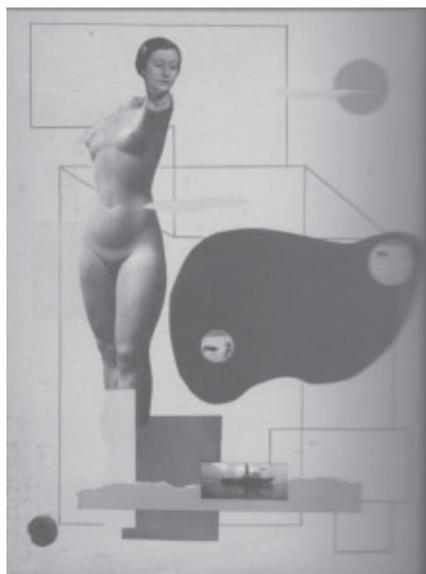
6. E. Westerdahl: *Sin título*, 1931.
Foto con tiraje de época (FPM-GC).



7. E. Westerdahl: *Sin título*, 1931.
Foto con tiraje de época (FPM-GC).



9. E. Westerdahl: *Sin título*, 1935.
Copia de negativo original (FW-GC).



8. E. Westerdahl: *Sin título*, 1935.
Fotocollage (Fondo Ordóñez Falcón,
depositado TEA).



11. E. Westerdahl: *Sin título*, 1935.
Copia de negativo original (FW-GC).



12. E. Westerdahl: *Sin título*, 1935.
Fotocollage (CW).



13. E. Westerdahl: *Sin título*, 1935.
Fotomontaje (CP).



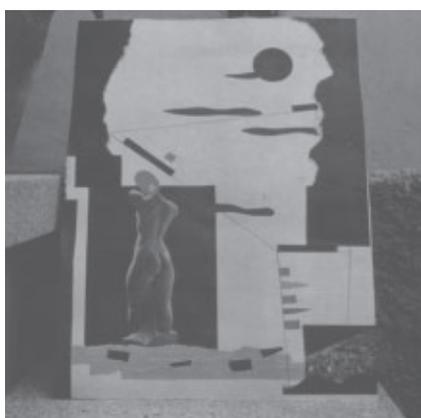
14. E. Westerdahl: *Sin título*, 1936.
Fotocollage (CW).



15. E. Westerdahl: *Sin título*, c. 1936.
Fotomontaje (CW).



16. E. Westerdahl: *Sin título*, c. 1950. Fotomontaje (Fondo Ordóñez Falcón, depositado TEA).



10. E. Westerdahl: *Sin título*,
1935. Copia de negativo original (FW-GC).



17. E. Westerdahl:
Sin título, c. 1968.
Fotocollage (CW).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., 1992. Catálogo exposición *Eduardo Westerdahl: Escribir con luz*. Gobierno de Canarias-Fundación la Caixa, Madrid, 2 vols.
- AA.VV., 1997a. Catálogo exposición *Arte moderno y Revistas españolas 1898-1936*. MNCARS-Museo de Bellas Artes de Bilbao, Madrid-Bilbao.
- AA.VV., 1997b. Catálogo exposición *Franz Roh, teórico y fotógrafo*. IVAM Centre Julio González, Valencia.
- AA.VV., 1999. Catálogo exposición *Eduardo Westerdahl-Oscar Domínguez. Colección documental*. Galería Guillermo de Osma-IODACC, Madrid-Tenerife, p. 27, ils. 9 y 10.
- AA. VV., 2005a. Catálogo exposición *Eduardo y Maud Westerdahl. 2 miradas del siglo 20*. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.
- AA.VV., 2005b. Catálogo exposición *Eduardo Westerdahl. La aventura de mirar*, Museo Patio Herreriano-Gobierno de Canarias, Madrid.
- ADES, D., 2002. *Fotomontaje*. Gustavo Gili, Barcelona.
- ANÓNIMO, 1924. *Noticia del Museo Romántico y su Archivo Militar. Antecedentes e Inventario provisional de las Colecciones*. Publicaciones de la Comisaría Regia del Turismo, Madrid.
- ANÓNIMO, 1936. «Hoja volandera», *Gaceta de Arte*, 38.
- BIERMANN, A., 1930. *60 Fotos mit Einleitung von Franz Roh*. Klinkhsardt & Biermann Verlag-Publishers, Berlín.
- BLANCO SOLER, L.; N. BORGES DE TORRE; Á. FERRANT; J. MORENO VILLA; G. PITTALUGA, y G. de TORRE, 1936. «Manifiesto de Adlan (Amigos de las Artes Nuevas. Barcelona-Madrid-Tenerife)». *Gaceta de Arte*, 37: 75.
- BONNEAUD, M., 1992. «Eduardo Westerdahl: Escribir con luz», en AA.VV., catálogo exposición homónima, t. 1. Gobierno de Canarias-Fundación la Caixa, Madrid, pp. 13-14.
- CARREÑO CORBELLA, P., 1998. *Pajaritas de Papel. La frágil seducción*. Gobierno de Canarias, Madrid.
- CARREÑO CORBELLA, P., 2002a. *Eduardo Westerdahl. Suma de la existencia*. IODACC-Cabildo de Tenerife, Madrid.
- CARREÑO CORBELLA, P., 2002b. «Guillermo de Torre y Eduardo Westerdahl: una amistad simétrica». *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*. XLVI: 37-60.
- CASTRO, F., 1997. «Eduardo Westerdahl y el arte abstracto», en AA. VV., *Gaceta de arte y su Época 1932-1936*. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, p. 142.
- FERNÁNDEZ, H., 1997. «Tipo-foto y *Gaceta de arte*», en AA. VV., catálogo exposición *Gaceta de Arte y su época 1932-1936*. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 31-37.
- FERNÁNDEZ, H., 2005. «¿Por qué esta preocupación? La forma de *Gaceta de arte*», en AA.VV., catálogo exposición *Eduardo Westerdahl. La aventura de mirar*. Museo Patio Herreriano-Gobierno de Canarias, Madrid, pp. 28-39.

- FRIZOT, M., 1987. *Photomontages. Photographie experimentale de l'entre-deux-guerres*. Centre National de la Photographie, París.
- GROHMANN, W., 1934. *Paul Klee. Handzeichnungen 1921-1930*. Müller & Kiepenheuer Verlag, Berlín.
- LAHUERTA, J. J., 2005. «Autorretrato en ausencia», en AA.VV., *Eduardo Westerdahl. La aventura de mirar*, Museo Patio Herreriano-Gobierno de Canarias, Madrid, pp. 16-27.
- MOLLÁ ROMÁN, Á., 2005. «Æsthetica Westerdahlina. Breve glosario», en AA.VV., catálogo exposición *Eduardo y Maud Westerdahl. 2 miradas del siglo 20*. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 297-298.
- MULET GUTIÉRREZ, M. J., y M. SEGUÍ AZNAR, 1992. «Fotografía y vanguardias históricas», *Laboratorio de arte*, 5 (2): 279-305 <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1343277>>.
- NARANJO NIÑO, J., 1997. Catálogo exposición *Les avantgardes fotogràfiques a Espanya*. Fundación la Caixa, Barcelona.
- NIVARIA y DANDIN (seudónimos de Carmen Rosa Guimerá y Eduardo Werterdahl), 1928. *Interview*. Chez-nous, Santa Cruz de Tenerife. Colección particular.
- PÉREZ MINIK, D., 1934. «Un sentido de la crisis en el teatro contemporáneo». *Gaceta de arte*, 26: 1.
- ROH, F., 1933. «Mecanismo y expresión. Los caracteres esenciales y el valor de la fotografía», *Gaceta de Arte*, 12: 2-3.
- SÁNCHEZ-ORTIZ, E., 1992. *Eduardo Westerdahl*. Gobierno de Canarias, Madrid, pp. 121-122.
- TITTELBACH, G., 1931. *Beiträge zur Landschaftskunde von Teneriffa*. C. H. Wäfers Drucker, Hamburgo.
- TORRE, G. de, 1934a. «Nueva visión del mundo. La fotografía animista». *Gaceta de arte*, 24: 4.
- TORRE, G. de, 1934b. «El nuevo arte de la cámara o la fotografía animista». *Luz* (Madrid), 2 enero, p. 8 <[http://hemerotecadigital.bne.es/datos1/numeros/inter-net/Madrid/Luz%20\(Madrid\)](http://hemerotecadigital.bne.es/datos1/numeros/inter-net/Madrid/Luz%20(Madrid))>.
- TSCHICHOLD, J., 1930. *L. Moholy-Nagy 60 Fotos*. Edited by Franz Roh. Verlag Klinkhardt & Biermann, Berlín.
- VEGUE Y GOLDONI, A., y J. J. SÁNCHEZ CANTÓN, 1921. *Tres Salas del Museo Romántico*. Imprenta Rico, Madrid.
- GRÄFF, W., 1929. *Es Kommt der neue Fotograf*, Hermann Reckendorf, Berlín.
- WESTERDAHL, E., 1929. «Pajaritas de Papel». *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 31 diciembre, p. 18.
- WESTERDAHL, E., 1932a. «Conducta funcional del cinema». *Gaceta de Arte*, 8: 1.
- E. W. [E. WESTERDAHL], 1932b. «G..A. y sus relaciones europeas». *Gaceta de Arte*, 11: 4.
- WESTERDAHL, E., 1933a. «Neoanimación de la estética». *Gaceta de Arte*, 12: 1.
- [WESTERDAHL, E.], 1933b. «8 Manifiesto de G. A.». *Gaceta de Arte*, 17: 4.
- WESTERDAHL, E., 1934. *Willi Baumeister*. Ediciones Gaceta de Arte, Tenerife.
- [WESTERDAHL, E.], 1936a. «Visita y manifiesto de *Gaceta de Arte* a Madrid y Barcelona». *Gaceta de Arte*, 37: 70-74.

WESTERDAHL, E., 1936b. Texto presentación en catálogo exposición *Arte contemporáneo. Adlan / Gaceta de arte*. Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

WESTERDAHL, E., 1996. *Viaje a Europa*. Edición, introducción y notas Pilar Carreño Corbella. Gobierno de Canarias, Madrid.

Web

<<http://www.bnc.cat/digital/arca/>> [20.11.2011].

<<http://museoromanticismo.mcu.es/>> [20.11.2011].

Una vera efigie escultórica madrileña en Tenerife. La Virgen de la Soledad del convento agustino de La Laguna, obra de Juan Cantón Salazar (1660)

A Sculptural Madrilenian Image in Tenerife. The Virgen de la Soledad of the Augustine Convent in La Laguna, a Work by Juan Cantón Salazar (1660)

JOSÉ LUIS BARRIO MOYA

Resumen. En este artículo se da a conocer un documento notarial por el que el Tomás de Castro Ayala, regidor de Tenerife, contrató en Madrid en 1660 con el escultor Juan Cantón Salazar la hechura de una copia de la imagen de la Virgen de la Soledad del convento de los mínimos de la Victoria. La imagen sería entronizada poco después en la capilla que los Castro Ayala poseían en el convento agustino de La Laguna, y supuso un nuevo eslabón en la cadena de devociones de ascendencia madrileña a las que la familia rindió culto. El contrato, además de revelar el nombre del autor de esta efigie ya desaparecida, tiene el interés de haberse firmado, probablemente, por las mismas fechas en la que el mismo patrocinador encargaría en la villa y corte la imagen del Cristo de los Dolores para el convento agustino de Tacoronte, cuya autoría permanece en el anonimato.

Palabras clave: Escultura barroca, Madrid.

Abstract. In this article we present a notary contract signed in Madrid in 1660 whereby Tomás de Castro Ayala, Alderman of Tenerife, commissioned sculptor Juan Antón Salazar to make a copy of the image of Virgen de la Soledad, which was at the Convent of the mínimos of la Victoria. Shortly after, the image was placed at the altar in the chapel the Castro Ayala family owned in the St. Augustine Convent in La Laguna, becoming an additional link in the chain of Madrid images the family worshipped. Besides revealing the author of this lost image the contract is also interesting because it may have been signed roughly at the time the same sponsor commissioned in Madrid the image of Cristo de los Dolores for the St. Augustine Convent in Tacoronte, whose author remains unknown.

Keywords: Baroque sculpture, Virgin iconography, art trade, Madrid, Tenerife.

EN JUNIO de 1660 aparece documentado en Madrid el caballero canario don Tomás de Castro Ayala, «rejidor de la ciudad de La Laguna de la ysla de Tenerife en las yslas Canarias». Ignoramos los motivos de su estancia en la Corte, relacionados probablemente con su cargo concejil y con sus actividades mercantiles. Pero sí conocemos que durante el tiempo que permaneció en Madrid no perdió la ocasión de encargar una copia de la muy famosa y venerada imagen de la Virgen de la Soledad, cuyo original había sido realizado por Gaspar Becerra, a mediados del siglo XVI, para la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria, para llevársela a su ciudad.

El convento de Nuestra Señora de la Victoria estuvo situado a la entrada de la carrera de San Jerónimo y por lo tanto muy cerca de la céntrica Puerta del Sol madrileña. Fue una fundación de fray Juan de Vitoria en 1561, para una comunidad de frailes mínimos de san Francisco de Paula¹. Sin embargo la materialización de los deseos de fray Juan de Vitoria se vieron obstaculizados por la oposición que a su proyecto manifestaron tanto el Ayuntamiento de Madrid como el convento de agustinos que se encontraba muy cercano a los terrenos donde se quería levantar la nueva fundación. Pero fray Juan de Vitoria no se dejó amilanar por las dificultades, recurriendo al mismísimo Felipe II, quien desde Toledo envió una carta al consistorio madrileño, fechada el 15 de febrero de 1561, donde ordenaba al municipio diese todo tipo de facilidades al fraile fundador para levantar el monasterio². Pero además de Felipe II fueron protectores de los mínimos madrileños la reina Isabel de Valois y el príncipe don Carlos.

Pocos datos tenemos sobre el proceso constructivo del convento de la Victoria, salvo que en 1586 las obras debían estar muy avanzadas, puesto que en ese año tomó al patronato de la capilla mayor de la iglesia doña Casandra de Grimaldi, hija de don Nicolás de Grimaldi y doña Julia Cybo, príncipes de Salerno, y viuda que era del acaudalado don Esteban Lomelín.

¹ La orden de los frailes mínimos mendicantes fue fundada en 1435 por san Francisco de Paula en la localidad italiana de Paola Cosenza. En un principio los monjes se llamaron ermitaños de san Francisco de Asís, pero por su tendencia a la humildad se calificaron como mínimos por considerarse «los más pequeños de todos los religiosos». Orden de enorme austeridad penitencial, se dedicó con ahínco a la enseñanza y la predicación. Rápidamente los mínimos se extendieron primero por toda Italia y más tarde por Europa, llegando incluso a Asia y América. En España el primer convento de mínimos se fundó en Málaga, en 1493, por deseo de los Reyes Católicos y en acción de gracias por la victoria sobre los musulmanes. Con el paso de los años los religiosos mínimos aumentaron de manera espectacular en España y así en el siglo XVII contaban en nuestro país con un total de cien conventos. Vid. Galuzzi, 1967.

² La carta que Felipe II envió al Ayuntamiento de Madrid fue publicada por Quintana (1629: 417).

En 1597 el maestro de cantería Sebastián Sánchez realizó la portada de la iglesia, calificada por Ponz de «malísima obra» (Ponz, 1793: 293).

La reina Isabel de Valois fue muy devota de los mínimos madrileños y a ella se debió la imagen de la Virgen de la Soledad que Gaspar Becerra talló para una de las capillas de la iglesia conventual. Hacia 1564 fray Diego de Valbuena pidió a la tercera esposa de Felipe II una copia en escultura de una imagen de la Virgen de las Angustias, representada en tabla, que la reina tenía en su oratorio y que había traído de Francia en su ajuar. Fray Diego de Valbuena quería que una talla con aquella con aquella advocación recibiera culto en una de las capillas del templo de los mínimos. Isabel de Valois accedió a la petición del religioso y encargó personalmente a Gaspar Becerra la escultura de la Virgen. Según Antonio de León Pinelo, Becerra realizó dos cabezas de la Virgen, ninguna de las cuales fue del agrado de la reina, acertando al tercer intento gracias a la inspiración de una intervención milagrosa (León Pinelo, 1971: 89-90). La misma historia repite, sin variaciones apreciables, años más tarde Antonio Palomino. Gaspar Becerra realizó para fray Diego de Valbuena una imagen de *vestir*, tallando únicamente la cabeza y manos de la Virgen, puesto que el resto se vistió

según el estilo que practicaban las señoras viudas de primera clase desde el tiempo de la reina Doña Juana, mujer de Felipe el Hermoso hasta el tiempo de la reina nuestra señora Doña María Ana de Neoburgo. Y esta fue la causa de ponerle a esta santa imagen Dolorosa un traje tan extraño, por ser entonces practicado solamente en España y por él se hace más señalada y más conocida en todas las naciones (Palomino, 1947: 785).

Parece ser que Gaspar Becerra dio terminada la obra hacia 1565 y fue la condesa de Ureña, camarera de Isabel de Valois, quien dio las primeras ropas y tocas para vestir a la Virgen. Una vez que la imagen de la Virgen fue instalada en el convento de los mínimos de Nuestra Señora de la Victoria, fue objeto de una creciente devoción por parte del pueblo de Madrid, que acudía cada vez en mayor número a venerarla en su capilla. La afluencia de fieles fue de tal envergadura que los religiosos mínimos decidieron levantar una nueva capilla, más grande y desahogada, con espacios quitados a la portería y al refectorio del convento. No conocemos el nombre del arquitecto que trazó los planos de la nueva capilla dedicada a la Virgen de la Soledad, pero sí que estaba finalizada en 1616.

La Virgen de la Soledad fue, con las de la Almudena y Atocha, una de las más populares de Madrid durante los siglos XVII y XVIII, devociones que comenzaron a decaer a lo largo del XIX, tanto por la invasión napoleónica como por la guerra de la Independencia y las sucesivas desamortizaciones.

El convento de Nuestra Señora de la Victoria fue un edificio de muy corto valor arquitectónico, donde únicamente destacaba la «capilla de Nuestra Señora de la Soledad, cuya imagen es de mucha devoción en la Corte y de gran mérito por ser obra de Gaspar Becerra» (Madoz, 1847: 721-722). Ya hemos destacado la gran devoción que la Virgen de la Soledad tenía en Madrid y ello queda demostrado por la gran cantidad de copias que de ella se hicieron durante siglos, tanto en pinturas como en esculturas y grabados, y que aparecen registradas en los inventarios de los siglos XVII y XVIII. Asimismo lo confirma las que todavía se conservan en iglesias y conventos, siendo la de una mayor calidad la del monasterio madrileño de las Comendadoras de Santiago.

En el siglo XVIII, fray Martín de Irala, monje mínimo, pintor y grabador de fama, realizó una estampa de la Virgen de la Soledad, fechada en 1724, tal y como se conservaban en su capilla, que popularizó extraordinariamente la imagen en toda España. Cuando el convento de la Victoria fue derribado a mediados del siglo XIX, la imagen de Gaspar Becerra pasó a la madrileña iglesia de san Isidro, donde ocupó la hasta entonces capilla de san Ignacio de Loyola, que cambió su advocación por la de la Virgen de la Soledad. Allí permaneció la obra de Becerra hasta que fue pasto de las llamas durante el incendio del templo en 1936, aunque unos años antes pudo estudiarla y fotografiarla Elías Tormo (1912: 65-92; 1913: 117-157, 245-265).

Una muestra más de la popularidad de la Virgen madrileña, incluso fuera de la Corte, la tenemos en el hecho de que don Tomás de Castro Ayala, regidor de la ciudad de La Laguna, encargara una copia de la misma para llevársela a la mencionada ciudad canaria. El 20 de junio de 1660 Castro Ayala, durante su estancia en Madrid, se concertó con Juan Cantón Salazar, «maestro escultor», para que este realizase «una ymagen de Nuestras Señora de la Soledad, de la misma estatura y echura que al presente tiene la que tiene la que esta en el combento de Nuestra Señora de la Vitoria desta dicha villa de Madrid»³. En el contrato se especificaba que Juan Cantón Salazar tenía que hacer «una ymagen de todo bulto, puesta de rodillas sobre una almohada como lo esta la del combento de la Vittoria», subrayando, y esto es de gran interés, «que el rostro y las manos lo a de encarnar Luis Fernández, pintor y vecino desta Corte». Se establecía asimismo que los ángeles de la peana tenían que tener una altura de media vara y llevar en sus manos los instrumentos de la Pasión de Cristo y que la peana debía ser dorada, así como los rayos y la diadema de la Virgen.

³ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid: Protocolo 9.965, fols. 23r-24v. Escribano Alonso de Morales. Vid. Apéndice documental.

Juan Cantón Salazar se comprometía a finalizar la obra para finales del mes de agosto de 1660 y el comitente se obligaba a pagarle la cantidad de 2.500 reales de vellón en cinco plazos, el último de los cuales se haría efectivo cuando el escultor entregase la imagen «en la conformidad y con las condiciones que refiere esta escriptura».

La copia de la Virgen de la Soledad hecha por Juan Cantón Salazar fue llevada por don Tomás de Castro Ayala a La Laguna. Allí fue entronizada en la capilla de Santo Tomás de Villanueva, fundada por su padre en el convento agustino del Espíritu Santo, donde la entregó al convento de agustinos de aquella ciudad (Rodríguez Morales, 2006: 29-49), como recogió pocos años después el cronista Núñez de la Peña (1676: 324). Las referencias a la talla se han repetido en obras más recientes (Rodríguez Moure, 2005: 194; Cioranescu, 1965: 241). Por lo que respecta a don Tomás de Castro Ayala hay que destacar que pertenecía a una ilustre saga familiar canaria, muy vinculada al Concejo de Tenerife (Nobiliario, 1954: 271-328; Rodríguez Yanes, 1997: 764-765). Fueron además los Castro Ayala personas de una gran religiosidad, destacando por su patronazgo y mecenazgo sobre varios recintos religiosos. Tomás de Castro Ayala heredó el patronato de la citada capilla del convento agustino de La Laguna, fundada por su padre en 1619, y fue además patrono del convento franciscano de Santa Cruz de Tenerife y, junto a su tío Diego, del agustino de Tacoronte. En todos ellos se concretó la proximidad devocional de la familia al ámbito madrileño (Rodríguez Morales, 2001 y 2006: 29-49). Desde la segunda década del siglo XVII se rendía culto en la capilla de La Laguna a una pintura de la Virgen de Atocha, la iconografía de la Soledad genuflexa tuvo presencia en La Laguna y en Santa Cruz de Tenerife y, coincidiendo con la entronización de la imagen de la Soledad que centra este trabajo, llegó a Tacoronte la venerada imagen del Cristo de los Dolores, también procedente de Madrid. Su autoría permanece en el anonimato, por lo que el contrato que ahora damos a conocer adquiere una particular relevancia más allá de la propia hechura de la efigie mariana.

Esta Virgen de la Soledad permaneció en poder de la familia Castro Ayala hasta que en 1856 Ramón de Castro la entregó al presbítero José María Argibay para que fuese entronizada en el Santuario del Cristo de La Laguna. Finalmente, pasó a integrarse en el Calvario de la ciudad donde, al parecer, se mantuvo hasta no hace muchos años, sin que haya podido ser localizada (Rodríguez Morales, 2006: 34).

Juan Cantón Salazar fue uno de los muchos escultores activos en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVII, de quien no conocemos ninguna obra pero sí varias noticias documentales sobre su actividad artística. Así el 27 de junio de 1659 Juan Cantón Salazar y Emilio de Sotomayor,

«escultores, pintores y doradores», se concertaban con fray Diego del Peso, padre presentando del convento de la Merced Calzada de Madrid, «para hacer un retablo para el sitio y tránsito que es la segunda portería que sale al nuevo claustro de dicho monasterio y donde se ha de poner el santo mártir fray Pedro Pascual» (Agulló y Cobo, 2005: 64-65).

El 24 de abril de 1670 Juan Cantón Salazar tasaba las esculturas que don Juan de Huerta, «mercader de hierro», llevaba a su matrimonio con doña María Estévez, entre las que destacaba una Inmaculada Concepción que adjudicaba a Bejarano (Agulló y Cobo, 2005: 65-66). El 27 de marzo de 1673, se comprometía a realizar para la portada de la capilla de Nuestra Señora de los Afligidos tres esculturas en piedra de Tamajón (Guadalajara), representando la Virgen con el Niño, san Norberto y san José. Las tres imágenes tenían que ser entregadas a finales de octubre de 1673 y el artista cobraría por su trabajo la cantidad de 6000 reales de vellón (Agulló y Cobo, 2005: 66).

Gaspar Becerra, autor de la imagen tantas veces citada de la Virgen de la Soledad, nació en Baeza hacia 1529 y murió, malogrado, en Madrid en 1568. Inició su formación en el taller de su padre, Antón Becerra, un modesto pintor arcaizante con obra desconocida. Muy joven pasó a Italia, instalándose en Roma, donde ya se documenta su presencia en 1544. En la Corte papal Gaspar Becerra trabajó como ayudante de Giorgio Vasari en los frescos del palacio de la Cancillería, realizados a partir de 1546 (Barochi, 1964). En aquellas pinturas Vasari y sus numerosos ayudantes representaron diversas alegorías y los *Hechos de la vida del papa Paolo III Farnesio*, atribuyéndose a Becerra la figura alegórica de la *Opulencia*.

Entre 1550 y 1552 Gaspar Becerra trabajó junto a Daniele da Volterra en la decoración de la capilla de Lucrecia della Róvere en la iglesia romana de la Trinidad de los Montes, donde realizó un *Nacimiento de la Virgen* en un luneto de la parte derecha de la mencionada capilla. En 1557 regresó a España, fijando su residencia en Valladolid y en aquella ciudad contrató, en 1558, la realización del soberbio retablo de la catedral de Astorga, obra cumbre de la mejor escultura romanista en España y en donde la *terribilitá* que Becerra aprendió de Miguel Ángel queda suavizada por los recuerdos de Vasari y Rafael (Velado Graña, 1993).

En 1562 entró al servicio de Felipe II, trabajando en las decoraciones pictóricas del Alcázar de Madrid y palacio de El Pardo. Perdidas las primeras, si se han conservado, no sin mutilaciones, los frescos de una de las torres de El Pardo, donde Becerra representó la *Historia de Perseo*. Realizados a partir de 1563, constituyen uno de los escasísimos ejemplos de pinturas mitológicas españolas del siglo XVI (García Frías Checa, 2005).

Aparte de las obras citadas, muy poco más se ha conservado de mano de Gaspar Becerra, a lo que contribuyó tanto la corta vida del artista como la

destrucción de una parte importante de las mismas. En 1862 desapareció a causa de un incendio el magnífico retablo que Becerra había realizado para la iglesia del convento de las Descalzas Reales de Madrid, contratado en 1563 y conocido por un apurado dibujo de su mano y que guarda la Biblioteca Nacional de Madrid. También en el mencionado monasterio se guarda un *Cristo yacente*, obra probable de Becerra, en cuyo costado se encuentra un viril para llevar la Sagrada Forma. Figura grandiosa de muy estudiada anatomía que constituye un claro antecedente de los muy famosos de Gregorio Fernández.

El Museo de Bellas Artes de Valencia conserva en sus fondos una *Piedad* firmada y fechada por Becerra en 1580, muy relacionada con el estilo de Vasari. Fue, además, un maestro del dibujo, como así lo confirman los conservados de su mano, y es casi segura su intervención en algunas de las láminas que ilustran la célebre obra *Historia de la composición del cuerpo humano*, escrita por el médico palentino Juan Valverde de Amusco y publicada en Roma en 1556.

APÉNDICE DOCUMENTAL

[Archivo Histórico de Protocolos de Madrid: Protocolo 9.965, fols. 23r-24v, escribano Alonso de Morales.]

En 20 de junio de 1660, Thomás de Castro Ayala, rejidor de la ciudad de La Laguna, y Juan Canton Salazar escultor.

En la villa de Madrid, a veinte días del mes de junio de mill seiscientos y sesenta años, ante mí, el escribano, y testigos parecieron presentes, de la una parte, don Thomás de Castro Ayala, rejidor de la ciudad de La Laguna de la ysla de Tenerife, en las yslas Canarias, residente en esta Corte, y de la otra Juan Cantón Salazar, maestro escultor, vecino de ella, y dijeron que por quanto el dicho Juan Cantón Salazar esta combenido y concertado con el dicho don Thomás de Castro Ayala en que le a de hacer una ymagen de Nuestra Señora de la Soledad de la misma estatura y echura que al presente tiene la que está en el combento de Nuestra Señora de la Vitoria desta dicha villa, y para ello a de hacer otra peana según y como la tiene de plata, y diadema y rayos, todo en la manera siguiente.

Que la dicha ymagen a de ser de todo bulto, puesta de rodillas sobre una almoadada como lo está la del combento de la Vitoria, y el rostro y manos las a de encarnar Luis Fernandez, pintor y vecino desta villa.

Que los ángeles y serafines que a de tener la dicha peana an de ser encarnados a pincel y no de pulimento, y los a de encarnar pintor a toda satisfacción.

Y ansimismo los ángeles de la peana an de ser de media bara de alto y an de tener en las manos los ynstrumentos de la Pasión de Nuestro Señor Jesuchristo.

Ansimismo que los ángeles que a de llevar la peana an de ser los mismos que tiene la dicha peana, y lo demás della a de ser dorado, y lo mismo an de ser los ra-

yos y la diadema que tiene la Birgen en la cabeza, todo a satisfacción del dicho don Thomás de Castro Ayala o de la persona nombrada por el suso dicho que entienda de la facultad de escultor.

Y el dicho Juan Cantón Salazar, que está presente, se obliga de dar la dicha echura de Nuestra Señora de la Soledad acabada, dorada y encarnada y puesta en casa del dicho don Thomás de Castro Ayala, acabada en todo punto para fin de agosto deste año.

Y por la dicha echura de Nuestra Señora de la Soledad, estando a satisfacción del dicho don Thomás de Castro Ayala o de la persona que nombrare para que la bea y reconozca, le dará y pagará por ella al dicho Juan Cantón Salazar, o a quien su poder y derecho tuviere, dos mill y quinientos reales de bellón en esta Corte, los quinientos luego de contado, de que otorgo carta de pago en forma; y por que la entrega y recibo de presente no parece, el dicho Juan Cantón Salazar renuncio la scriptura de la non numerata pecunia, prueba de la paga y las demás como en ellas se contiene y otras; y otros quinientos reales para fines deste presente mes; y otros quinientos reales para mediados de jullio y quinientos para fin dél: y los quinientos restantes a cumplimiento de los dichos mill y quinientos reales para fin de agosto deste presente año, después de aver entregado el dicho Juan Cantón la echura de la dicha ymagen, en la conformidad y con las condiciones que refiere esta escriptura y si para el dicho día no ubiere entregado el dicho Juan Cantón la dicha echura e ymagen de Nuestra Señora de la Soledad en la conformidad dicha, a de poder dicho don Tomás de Castro Ayala mandarla hacer a otra maestro de arquitectura a toda satisfacion y pos la cantidad que costare mas de los dichos dos mill y quinientos reales y por mas dinero que ubiere recibido para hacer la dicha obra y echuran de la dicha ymagen a de ser executado en birtud desta escriptura y del juramento simple del dicho don Tomás de Castro Ayala en que luego diferi y ambas las dichas partes que presentan estan aceptan esta escriptura y cada una por lo que le toca obligaron sus personas y bienes, muebles y raices, derechos y acciones avidas y por aver y dieron poder cumplido a todos y a quales quier jueces y justicias de Su Magestad de quales quier parte para que les copelan y apremien a el cumplimiento y pago de esta escriptura como si fuese sentencia definitiva en juez competente pasada en cosa juzgada por las dichas partes, consentida y no apelada y para cumplimiento se someten a el juicio y jurisdizion de los señores alcaldes desta cassa y Corte de Su Magestad y a cada uno y a qual quiera dellos ynsolidum sobre que renuncian al suyo propio y la ley sid convenerid de jurisdicione omnium judicum y lo otorgaron assi ante mi el escribano y testigos Juan Bautista Hernandez y Alonso de Aloyra y Pedro Lopez residentes en esta Corte y los otorgantes a quien yo doy fee conozco lo firmaron.

Juan Cantón Salazar.

Don Thomás de Castro Ayala.

Ante mí, Alonso de Morales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGULLÓ Y COBO, M., 2005. *Documentos para la historia de la escultura española*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispano.
- BAROCHI, P., 1964. *Vasari pittore*. Milán, Edizioni per il Club del Libro.
- GALUZZI, A., 1967. *Origini dell'Ordine dei Minimi*. Roma, Pontificia Università Lateranense.
- GARCÍA FRÍAS CHECA, C., 2005. *Gaspar Becerra y las pinturas de la torre de la reina del palacio de El Pardo*. Madrid, Patrimonio Nacional.
- LEÓN PINELO, A. de, 1971. *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1656)*. Ed. de Pedro Fernández Martín. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños y Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MADOZ, P., 1847. *Diccionario geográfico-histórico-estadístico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, t. X, pp. 721-722.
- NOBILIARIO, 1954. *Nobiliario de Canarias*. Juan Régulo Editor, La Laguna, t. II.
- PALOMINO, A. 1947. *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Aguilar.
- PONZ, A. 1793. *Viaje de España*. Madrid, t. V, 3ª ed.
- QUINTANA, J. de la, 1629. *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*. Madrid.
- RODRÍGUEZ MORALES, C., 2001. «La Soledad de la Virgen y los Castro Ayala. Antecedentes devocionales de Nuestra Señora del Retiro», en *Semana Santa 2001*. Santa Cruz de Tenerife, pp. 15-19.
- RODRÍGUEZ MORALES, C., 2006. «Una iconografía olvidada. La Soledad del convento agustino, su cofradía y la procesión del Retiro», en *Una espada atravesará tu alma. La Virgen Dolorosa, arte y devoción en La Laguna*. Junta de Hermandades y Cofradías, San Cristóbal de La Laguna, pp. 29-49.
- RODRÍGUEZ YANES, J. M., 1997. *La Laguna durante el Antiguo Régimen. Desde su fundación hasta fines del siglo XVII*. Ayuntamiento, La Laguna, t. II.
- TORMO, E., 1912. «Gaspar Becerra» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 20, pp. 65-92.
- TORMO, E., 1913. «Gaspar Becerra» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 21, pp. 117-157 y 245-265.
- VELADO GRAÑA, B., 1993. *Gaspar Becerra. Retablo mayor de la catedral de Astorga*. León.

Consideraciones en torno a las pautas en los encargos de las esculturas de carácter religioso en Canarias durante el Quinientos

Considerations about the Patterns in Orders from the Religious Sculptures in the Canary Islands During the Sixteenth

LORENZO SANTANA RODRÍGUEZ

Resumen. Se analizan las pautas que rodean los encargos de esculturas religiosas en las Islas Canarias durante el Quinientos, y los propósitos y aspectos ideológicos.

Palabras clave: Canarias, esculturas, Cristóbal Ramírez.

Abstract. Analyzes patterns surrounding the orders of religious sculptures in the Canary Islands during the sixteenth, and the purposes and ideological aspects.

Keywords: Canary Islands, sculptures, Cristóbal Ramírez.

INTRODUCCIÓN

La labor de la historia del arte, cuando aborda el estudio de las esculturas destinadas al culto religioso, no se agota con el análisis de sus cualidades estilísticas, ni con la identificación de los comitentes y artistas, sino que debe tender como meta última, y como «horizonte ideal», a la comprensión del marco ideológico en la que éstas se gestan, si quiere evitar el escollo de un árido positivismo, que sólo ha de ser una primera fase en la actividad investigadora. En el presente artículo quisiera incidir en algunos aspectos concernientes a las razones últimas que llevaron a la elección de diversos estilos y lugares de procedencia para imágenes destinadas a las iglesias de Tenerife, y por extensión, de Canarias, durante el Quinientos e inicios del Seiscientos.

Está generalizada la costumbre historiográfica de describir la historia del arte en las Islas Canarias durante el Antiguo Régimen bajo las mismas características, sin que las divisiones temporales que en ocasiones se hacen de esos aproximadamente cuatro siglos conlleven como una de sus consecuencias prácticas la oportuna matización en los criterios de enfoque y valoración. Como ya he apuntado en anteriores ocasiones, esto es una idea a priori, o prejuicio, que ha condicionado el estudio sobre el siglo XVI, empobreciéndolo y distorsionándolo (Santana Rodríguez, 2002a: 1334; 2007a: 10-11). Ya entrado el siglo XVII, y de forma evidente a partir del segundo cuarto de dicho siglo, nos encontramos ante una sociedad en la que ha desaparecido o mitigado en gran medida el *espíritu de frontera*, y a cuyas expresiones artísticas se les puede aplicar con sobrada razón, como nota distintiva, «esa falta de sentido de la modernidad, tan propia del arte canario» (Pérez Morera, 1992: 209). Sin embargo, para el período anterior soy del parecer de que no se puede aplicar este juicio de una forma general, pues se advierten esfuerzos por aplicar la modernidad a los encargos artísticos, y en los casos de optar por modelos ya arcaicos, estas elecciones, de las que pondré algunos ejemplos, no siempre son producto de la inercia cultural sino de otras consideraciones de gran peso ideológico.

Debería bastar para aceptar esta modernidad del arte canario en el Quinientos la inusitada rapidez con que en la iglesia parroquial de La Concepción de La Orotava se adoptó en 1590 la traza herreriana para su retablo mayor, cuando los grabados que la dieron a conocer se habían publicado en Madrid el año anterior en el *Sumario y Breve declaración de los diseños y estampas de la fabrica de San Lorenzo el Real del Escorial* (Santana Rodríguez, 2004: 1535-1537); y el entusiasmo y receptividad con que el Cabildo Catedral de Las Palmas acogió en 1604 al escultor Agustín Ruiz de Lara (Cazorla León, 1992: 160-161; Santana Rodríguez, 2002a: 1346-1347).

EL MODELO DEL CRISTO DE LA LAGUNA

Comencemos por el caso del Cristo de La Laguna, que nos servirá de ejemplo mayor. El parecer de Galante Gómez (1982: 65) de atribuirle un origen sevillano ha sido superado y desestimado por estudios posteriores que han señalado su origen flamenco (Negrín Delgado, 1994; Rodríguez González y Amador Marrero, 2009). Esta talla sirvió de modelo a otras ya desde finales del Quinientos, y es un lugar común en la bibliografía canaria el referir este fenómeno a «las excepcionales cualidades estéticas del Cristo de La Laguna y el fervor por su devoción, arraigado en todo el archipiélago canario» (Galante Gómez, 2003: 252).

Estas imágenes que siguen estilística y formalmente al Cristo de La La-

guna son el Cristo de los Remedios de La Laguna, que Rodríguez Morales (2000b; 2005: 25-27) ha datado en el último tercio del siglo XVI, atribuyéndolo al escultor Ruy Díaz de Argumedo; el Cristo de la Misericordia de La Orotava, encargado por la cofradía de ese título al mismo Ruy Díaz de Argumedo (Rodríguez Mesa, 1982; Alloza Moreno y Rodríguez Mesa, 1984: 271-279; Santana Rodríguez, 2002a: 1345-1346); y el Cristo de la Salud de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, en el Puerto de la Cruz, que ha sido fechado formalmente en la primera mitad del Seiscientos (Calero Ruiz, 2003), decantándose Rodríguez Morales (2005: 27) por pensar «que su hechura está más cercana al comienzo del siglo XVII que a su comedio», y el que suscribe este artículo por adelantar su datación a finales del siglo XVI (Santana Rodríguez, 2007b: 30).

Ante el hecho de estos tres Cristos crucificados de tamaño próximo al natural quiero reconsiderar la cuestión del porqué siguen el modelo del Cristo de La Laguna, y para ello es necesario replantear la cuestión de cómo surge la devoción a esta imagen. Hasta fechas muy recientes se ha aceptado unánimemente que este fenómeno socio-religioso nace del hecho de que esta imagen fuera colocada en el convento franciscano de La Laguna en los primeros años del siglo XVI por el Adelantado don Alonso Fernández de Lugo, conquistador de la isla de Tenerife, como afirman las piadosas tradiciones que pretenden dar fe de este suceso, de lo que se ha deducido que su gran antigüedad y el prestigio del presunto promotor de su culto son las razones que lo explican y justifican.

Por mi parte, tras estudiar la documentación del Quinientos, prescindiendo de cronicones e informaciones testificales muy posteriores, he ido desgranando en varios estudios que ésta es una devoción tardía, datable a comienzos del último tercio del siglo XVI, y cuyo momento de verdadero arraigo y éxito popular ha de fecharse hacia el año 1587, siendo las razones de su éxito devocional muy distintas a las planteadas por la tradición (Santana Rodríguez 1999; 2000; 2001; 2002b; 2007b). Y dando un paso más adelante, aunque éste sea arriesgado pues sólo lo he planteado como hipótesis de trabajo, retrasé la datación de la imagen hasta el período comprendido entre los años 1543 y 1549, proponiendo que habría sido colocada en el convento franciscano por Filiberto Van Caltabront para cumplir así las disposiciones testamentarias de su señor Juan de Wilte, mercader flamenco (castellanizado su nombre como: Juan de Vite), sepultado en el mismo convento (Santana Rodríguez, 2000), lo que explicaría el hecho de que esta escultura carezca de las marcas de origen preceptivas del sistema gremial de Flandes, pues correspondería a una época en la que esta práctica había caído en desuso.

En las fechas en las cuales los tres crucificados arriba señalados fueron tallados, inspirándose en el Cristo de La Laguna, éste ya correspondía a un

modelo arcaico, que había sido ya ampliamente rebasado por las nuevas tendencias, como se constata en el hecho de que los tres siguen las formas del lagunero, pero en ningún modo su estilo, por lo que pongo en duda que su calidad estética sea la causa que haya promovido esta imitación. En cuanto a su devoción, es necesario replantear la cuestión, pues no existían *devociones únicas*; se trataría más bien de la adhesión a un modelo devocional, representado por esta imagen, y no a otros coetáneos. Estos modelos devocionales funcionaban de similar modo que las actuales «marcas comerciales», es decir a nivel consciente e inconsciente, siendo el primero el propio de los impulsores de los cultos miméticos, y el segundo de quienes lo asumían aceptando como buenos y deseables los valores a él anexas.

En este sentido, he intentado explicar en mis estudios sobre el tema que esta imagen se convirtió en la punta de lanza de un nuevo modo de hacer las cosas, de una nueva forma de piedad, que entre otros aspectos se materializó en la aparición de nuevas procesiones de Semana Santa, comenzando este largo proceso con la del Viernes Santo, que ya no tenían el carácter de sangre o de penitencia, sino el de la representación teatral de la Pasión de Cristo, de lo que se deduciría que el escoger el modelo del Cristo lagunero significaba una opción por esta nueva forma de piedad. Así debemos entender la decisión de la cofradía de la Misericordia de La Orotava, nacida con una marcada vocación hacia las procesiones de sangre (Alloza Moreno y Rodríguez Mesa, 1984), de cambiar el espíritu de éstas y de su vida espiritual, optando por las formas que triunfarían en el Barroco, para lo cual resultaba ideal el disponer de una efigie que representara los valores encarnados por el Cristo de La Laguna, gracias al ingente esfuerzo realizado por los impulsores de su culto para introducir estos cambios. El cambio de la devoción de sangre a la teatral fue un proceso lento, y las nuevas imágenes de crucificados habrían de desempeñar su innegable papel propagandístico.

Aquí ya tenemos señalados dos de los factores sobre los que pretendo reflexionar: la preferencia en los estilos y modelos, y el lugar de procedencia de las imágenes. Sobre el segundo debe tenerse en cuenta que, en el caso de que se pretendiera imitar un modelo concreto radicado en el archipiélago, resultaba mucho más seguro para garantizar la correcta relación entre el desembolso económico y la consecución del objeto pretendido que la talla la realizara un escultor local, lo que permitiría a éste acceder a la imagen que debía copiarse, como fue el caso del Cristo de la Misericordia de La Orotava, pues Ruy Díaz de Argumedo se trasladó a la ciudad de La Laguna para hacer un molde del rostro del Cristo de La Laguna (Rodríguez Mesa, 1982: 815; Alloza Moreno y Rodríguez Mesa, 1984: 272-273) y, como he documentado, debía inspirarse en otro crucifijo más pequeño que se encon-

traba en el convento franciscano del mismo lugar de La Orotava, a lo que se unía la obligación de tallarlo dentro del hospital regentado por la cofradía de la Misericordia, que era su comitente, y habría de someterse al dictamen final de la cofradía y peritos (Santana Rodríguez, 2002a: 1345-1346). Resulta evidente que estas condiciones y premisas no hubieran podido llevarse a la práctica en el caso de importar la pieza de un mercado foráneo.

CRISTÓBAL RAMÍREZ, UN ESCULTOR LOCAL

Aunque las imágenes traídas de fuera de Canarias gozaban de mayor prestigio en cuanto se les suponía una mayor calidad, no siempre se cumplían las expectativas por no poderse controlar la manufactura del producto encargado, según se constata en el testimonio personal que sobre este respecto expresaba el maestro de campo Francisco Bautista Pereira de Lugo, Señor de la islas de La Gomera y El Hierro en un codicillo otorgado en La Orotava el 14 de junio de 1633:

Otrosí, dijo que siendo proveedor de la fiesta de la Cruz en el lugar d[e] Garachico quiso ha[c]er limo[sn]a a la capilla d[e] la Cruz de dos [i]mágenes de Cristo, Nuestro Señor: la una [.....(?) e]n la Cruz, y la otra [co]n un[a] sog a la g[a]rganta, que llam[a]n [c]omúmente de La Humildad. Y envió por ellas a España, de [d]onde se las trajeron, si bien no con la p[e]rf[e]cción que des[e]aba. Por lo cual las ha t[e]nido hasta hoy en su casa con án[i]mo de hac[e]r otro servicio a la dicha cofradía y cap[i]lla de la Cruz (Santana Rodríguez, 2007b: 26).

Esta fue la gran ventaja de los escultores que trabajaron en Canarias en el período en cuestión, como es el caso de Cristóbal Ramírez, que en su faceta de entallador, además de la de pintor y dorador, gozó de prestigio en el archipiélago canario (Rodríguez Morales, 2000a). Este aspecto se evidencia en uno de sus trabajos, que ahora damos a conocer, y se documenta con una carta de obligación otorgada en La Laguna el 7 de agosto de 1615:

Sean cuantos esta carta vieren cómo yo, Diego de Herrera, vecino del Sauzal de esta isla de Tenerife, otorgo y conozco por esta presente carta que debo y me obligo de dar y pagar, y que daré y pagaré, a Cristóbal Ramírez, pintor, vecino de esta dicha isla, o a quien hubiere su poder, es a saber, ciento y seis reales nuevos que le conozco deber por razón y de resto de la hechura de un santo Lorenzo dorado y barnizado que me dio en precio de trescientos reales nuevos para llevar a una devoción a el dicho lugar del Sauzal. La cual hechura de santo he recibido y está en mi poder.

De que me doy por contento y entregado a mi voluntad, sobre que renuncio las leyes del entrego, prueba y paga cómo en ellas, y cada una de ellas, se contiene.

Y prometo y me obligo de dar y pagar esos dichos ciento y seis reales en tanto trigo que los valga, a precio de trece reales, puesto en las casas de su morada en esta ciudad, o en dineros de contado, cual yo más quisiere, de la fecha de esta escritura en veinte días primeros siguientes¹.

El comitente manifiesta su intención para con la imagen: «para llevar a una devoción a el dicho lugar del Sauzal», con que se comprende que le resultaba más adecuado para llevarla en romería que la imagen partiera de La Laguna que desde uno de los puertos de la isla por donde arribaría de un mercado foráneo, además de que, tratándose de una promesa, era factible apurar la fecha de entrega en las proximidades de la fiesta del santo, que en este caso era el 10 de agosto, festividad de San Lorenzo, si se ajustaba con Ramírez, que tenía su taller en La Laguna, que no el hacerla traer de España, en cuyo caso lo más seguro es que se viera obligado a guardarla en algún lugar durante meses antes de poder llevarla a cumplir la devoción.

Afortunadamente la imagen en cuestión se conserva, y he podido identificarla en la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol del Sauzal, aunque se encuentra deteriorada y retirada del culto. Se trata de una escultura de bulto redondo, que ha perdido los brazos y la mayor parte de su policromía, salvo en parte de la cabeza. Figura un joven imberbe, revestido con alba y sobrepelliz. Su incorporación a la parroquia, aunque no el modo de su llegada, se encuentra documentada en un inventario de comienzos del siglo XVII en el que aparece como añadida, o sea, como recién llegada a la parroquia: «Un San Lorenzo nuevo dorado de bulto»². Hasta la fecha de hoy, la única escultura conservada de Cristóbal Ramírez era la del San Andrés Apóstol de la Catedral de La Laguna, documentada por Rodríguez Morales (2000a), a la que ahora sumamos esta otra de San Lorenzo, diácono y mártir.

En este caso ya desaparecida se había documentado la imagen de un San Salvador que Ramírez hizo y doró para la parroquia de La Matanza de Acentejo entre 1609 y 1612 (Rodríguez Morales, 2005: 28-29). Por mi parte he podido documentar otros encargos escultóricos de Cristóbal Ramírez, que a continuación doy a conocer, aunque no he tenido la misma suerte que con el San Lorenzo, pues no he podido confirmar que se conserven en la actualidad.

¹ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (en adelante: AHPT), Pn 1534 [escribanía de Salvador Fernández de Villarreal], fol. 39r.

² Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna (en adelante: AHDSCL), fondo parroquial de San Pedro Apóstol del Sauzal, libro 40 (libro de inventarios) fol. [3]v.

El 14 de abril de 1592, en la ciudad de La Laguna, Alonso Márquez, mercader, vecino de dicha ciudad, se obligaba a pagar a

Cristóbal Ramírez pintor de imágenes y entallador, vecino de La Orotava, ciento y cincuenta reales en tres tercios por razón de que vos, el dicho Cristóbal Ramírez, habéis de hacer un Niño Jesús desnudo con una peana de un coto³, de alto con las molduras doradas, y el Niño con el cabello dorado, y con una cruz alta dorada a manera de estandarte, y de altor de una vara⁴. El cual dicho Niño ha de ser de buena madera, que sea borno o cedro, enjuta. Y ha de ser a contento de vos, el dicho Alonso Márquez. El cual dicho Niño me obligo de hacer dentro de tres meses primeros siguientes⁵.

El primer trabajo conocido de Ramírez corresponde a su participación en retablo mayor de la parroquia de La Concepción de La Orotava, que contrató en 1589 (Santana Rodríguez, 2002a: 1537-1538), por lo que parece que nos encontramos ante uno de sus primeros trabajos, y en el que tiene que enfrentarse a la difícil tarea de hacer un cuerpo desnudo, al igual que con los dos Cristos crucificados que expondré a continuación.

En La Laguna, el 30 de marzo de 1612, Juan de Mederos y Pedro Hernández Afonso, vecinos de Tejina, se obligaban

de dar y pagar a Cristóbal Ramírez, entallador de imágenes, cuatrocientos reales. Son por razón de la hechura de un Cristo crucificado que hizo para la iglesia del dicho lugar, el cual hemos recibido y está bien hecho, y acabado a nuestro contento. Y nos obligamos de le dar y pagar los dichos cuatrocientos reales por el mes de mayo primero venidero de este año en dos cahices de trigo morisco puesto en vuestra casa a la tasa, bueno, limpio y de recibir; y el resto en contado⁶.

No se conserva en el archivo de esta parroquia de San Bartolomé Apóstol de Tejina el libro de fábrica correspondiente a esta fecha, pero De La Rosa Olivera (1943: 01) documentó en una visita realizada a esta iglesia en 1678 una posible referencia a este crucificado:

Tiene la dicha iglesia a el otro lado otro altar del Santo Cristo que nuevamente se ha hecho, y en él está un nicho de cantería azul embebido en la pared, y un

³ Medio palmo..

⁴ La vara tenía unos 84 centímetros.

⁵ AHPT, Pn 1349 [escribanía de Francisco Sánchez de Zambrana], f. 165r.

⁶ AHPT, Pn 472 [escribanía de Juan de Anchieta], fol. 2r.

crucifijo que es de la iglesia, el cual estaba en la sacristía, y el alferez Ángel Suárez fabricó el nicho y altar a su costa y lo pretende en propiedad, así para el susodicho como para sus herederos⁷.

El segundo crucifijo se documenta con una carta de obligación fechada en La Laguna, el 25 de marzo de 1614: Baltasar de Torres, labrador, vecino de Tegueste el Viejo, se comprometía a pagar a

Cristóbal Ramírez, pintor, vecino de esta ciudad de La Laguna, trescientos y doce reales de plata castellanos, que son y le conozco deber por la hechura de un crucifijo puesto en su cruz y acabado que hizo y obró el dicho Cristóbal Ramírez, lo cual está en mi poder (...). Y prometo y me obligo de dar y pagar estos dichos trescientos y doce reales: los doscientos de ellos por todo el mes de abril primero venidero de este presente año; y los ciento restantes por todo el mes de agosto primero venidero de este presente año⁸.

En atención a la naturaleza declarada por el comitente, supuse en un primer momento que este crucifijo pudiera estar destinado a la parroquia de San Marcos Evangelista de Tegueste, pero en el libro de fábrica de esas fechas no aparece Baltasar de Torres ni como mayordomo de la fábrica, ni relacionado en algún otro modo con la administración de la fábrica parroquial. Sin embargo, en las cuentas parroquiales presentadas el 15 de octubre de 1614, y que siguen a las del 2 de agosto de 1609, lo que permite ceñir su alcance al período comprendido entre ambas fechas, se encuentra este descargo: «Item ocho ducados que dio a Ramírez pintor por dorar una cruz más»⁹. Como no figura en estas cuentas, ni en las anteriores, referencia a otra cruz ni a Ramírez, deduzco que la expresión de «una cruz más» alude a la que encargó Baltasar de Torres, que posiblemente sea una donación suya a la parroquia.

IMÁGENES TRAÍDAS DE SU TIERRA

La preferencia por un determinado lugar de procedencia de la escultura tiene otra faceta que se relaciona con un hecho psicológico de más difícil prueba, pero de no poca significación, y es la identificación con ese lugar, como afirmación personal del comitente, que en el marco de la sociedad de frontera

⁷ AHDSC, fondo parroquial de San Bartolomé Apóstol de Tejina, libro 36 (libro 1º de fábrica), fol. 8r.

⁸ AHPT, Pn 1533 [escribanía de Salvador Fernández de Villarreal], fol. 196r.

⁹ AHDSC, fondo parroquial de San Marcos Evangelista de Tegueste, libro 24 (libro 2º de fábrica), fol. 20v.

canaria no goza de derechos como individuo, sino como miembro de tal o cual grupo social, étnico o gremial. Sirva como ejemplo el altar que en el convento de San Agustín de La Laguna fundó el catalán Luis Alarcón el 13 de agosto de 1536 bajo la advocación de la Magdalena y de las Ánimas del purgatorio, con retablo que trajo de su tierra (Chinea Brito y Santana Rodríguez, 2004: 58):

decimos que por cuantos vos, Luis Alarcón, catalán, vecino de esta dicha isla de Tenerife, ha muchos días que tenéis platicado y concertado con nos, los susodichos, que os hayamos de dar un arco de los del dicho monasterio del Espíritu Santo de esta ciudad para que en él hicieseis un oratorio y altar en que pusieseis un retablo, hecho el dicho arco y oratorio a vuestro contento, porque en cumplimiento de lo entre nosotros platicado y concertado ahora vos, el dicho Luis Alarcón, habéis traído de vuestra tierra, de donde sois venido, un retablo para p[on]er en el dicho oratorio, y queréis hacer y edificar el dicho [ar]co. Y para ello nos pedís consentimiento y que os hagamos escritura en forma cerca de ello. Por ende, por esta presente carta otorgamos y conocemos que damos, situamos y señalamos a vos, el dicho Luis Alarcón, un arco que está en el dicho monasterio, que es el que está junto con la capilla de San Jorge, y de la otra banda está el oratorio de San N[ic]olás de Tolentino, que es el mismo arco que os teníamos señalado. En el cual arco podáis hacer el edificio que quisieris y por bien tuviereis, hagáis en el dicho arco el oratorio que bien visto os fuere. Y en él podáis poner y pongáis el retablo que así trajisteis, que es de la advocación de Santa María Magdalena y de las Animas del purgatorio¹⁰

En el análisis de estos textos de índole legal es necesario distinguir entre los formulismos, que por su propia definición son estructuras lingüísticas fosilizadas que se utilizan por inercia y utilidad jurídica, y las partes que se introducen intencionada o inadvertidamente en la redacción de cada documento, pues de ellas se puede extraer información que cobrará valor si encaja con el marco histórico en el que se genera. En este caso, la alusión expresa a que el altar se funda con un retablo que trajo de su tierra, lo que no puede menos que remitirnos también al San Pedro que el catalán Pedro Soler colocó en el Quinientos en la parroquia de San Pedro Apóstol de Vilaflor, y que también trajo de su tierra (Fraga González, 1982: 145-147); creo que debe entenderse como una elección personal del comitente, no por la mejor calidad artística, sino por la que le permite a él mismo identificarse con su lugar de origen, en un proceso de autoafirmación, pues el camino hacia la conformidad con una identidad canaria era impensable en fechas tan tempranas, y hubiera supuesto la pérdida de unos derechos jurídicos, los de su nacionalidad catalana, que le eran de mayor utilidad y provecho.

¹⁰ AHPT, Pn 205 [escribanía de Bartolomé Joven], fols. 422r-422v.

IMÁGENES A TORNAVIAJE. ¿UN SAN BARTOLOMÉ PARA TEJINA?

El tercer factor que debe tenerse en cuenta es el de la figura del intermediario, aspecto este que ha sido investigado con cierta profundidad (Fraga González, 1979; Rodríguez Morales, 2001a; 2002; Pérez Morera y Rodríguez Morales, 2008: 282-284). Dentro del mismo se puede ubicar una forma de encargo que depende directa y necesariamente de la conjunción entre el intermediario y la forma de costear el encargo, de lo que sirve de ejemplo una escritura de obligación otorgada por Diego López, zapatero, vecino de La Laguna, el 28 de febrero de 1584:

digo que llevándome Dios a salvamento a la ciudad de Sevilla de tornaviaje de las Indias de Su Majestad, donde [al] presente le quiero hacer, llegado que sea a la ciudad de Sevilla trataré de hacer en ella una imagen de bulto del glorioso y bienaventurado San Bartolomé, el cual ha de ser de muy lindos colores, y de buen rostro y bien acabado, con toda la perfección posible, y que traiga las vueltas y aguas de su ropa doradas en la parte que sea necesario, de manera que venga y sea muy pulido y curioso. El cual he de traer a esta dicha isla bien acondicionado en su caja y funda, de suerte que no se maltrate. El cual he de traer para darlo y entregarlo a Gaspar Hernández Cocón, o a quien su poder hubiere, porque él me lo ha pedido así, y para principio de paga de lo que costare la hechura del bienaventurado San Tomé ha dado, y yo de él he recibido, una bota de vino buena en nueve doblas de oro castellanas de a quinientos maravedís cada una de la moneda corriente en esta isla, de la cual y su valor me doy por contento de ella a toda mi voluntad (...). Y venido que sea a esta isla con el bienaventurado santo habemos de hacer la cuenta yo y el dicho Gaspar Hernández, y lo que más m[e] cost]are de las dichas nu[e]ve d] o[bla]s [d]e hechura me lo ha de pagar [e]l dicho Gaspar Hernández trayendo yo por fe de escribano lo [que(?) m]e costare la hechura del bienaventurado sa[n]to¹¹.

Nos encontramos ante una obligación de tornaviaje, aunque no se exprese tácitamente. Las nueve doblas, valor de la bota de vino, no alcanzarían sino para pagar una parte de la imagen que Diego López se compromete a traer de Sevilla al regreso de su viaje, cuyo valor podría rondar las cincuenta doblas, por lo que entrevemos que la bota de vino, tras venderse en Indias, se habría de reinvertir en mercancías, que a su vez se venderían en Sevilla, lo que, de acuerdo a los márgenes comerciales en la época, podría llegar a una cifra cercana a esas cincuenta doblas. Por tanto, creo que se trata de comprar una imagen de la mejor factura en la metrópoli hispalense invirtiendo en esta operación una quinta parte del valor final, confiando en

¹¹ AHPT, Pn 1010 [escribanía de Rodrigo Sánchez del Campo], fols. [462]v-46[3]r.

la suerte y en la pericia del intermediario, que en este caso parece ofrecer su colaboración de manera desinteresada.

He intentado identificar la imagen a la que corresponde esta obligación con la titular de la parroquia de San Bartolomé Apóstol de Tejina, aunque no me consta si finalmente Diego López pudo llevar a buen fin su viaje y entregar la imagen. Esta imagen de San Bartolomé a la que me refiero, de la cual hasta el presente no se ha podido averiguar su procedencia, puede encajar estilísticamente con la fecha y la procedencia propuesta. Mis sospechas nacen de la estrecha relación del comitente con esta comarca, donde tenía tierras, llegando a desempeñar el cargo de alcalde, pues el 13 de abril de 1594 Gaspar Hernández Cocón era «alcalde de los Teguestes»¹². El alcalde de la comarca lo era de los valles de Tegueste y Tejina, aunque en el documento que cito Gaspar Hernández optó por una variante del título que no es la más conocida (Báez Hernández, 2006: 113-121).

HERNANDO ÁLVAREZ DE RIBERA, UN INTERMEDIARIO PROFESIONAL

Junto a la figura del intermediario ocasional y de buena voluntad, como parecer ser el caso de Diego López, se encuentra la del profesional, que afronta esta actividad como una más dentro del espectro de sus actividades comerciales. Uno de ellos es Hernando Álvarez de Ribera, de quien Fraga González (1990) trazara una biografía, y propusiera la identificación de una imagen de la Virgen que encargó en Sevilla en 1603 al escultor Miguel Adán, cuyo contrato fue publicado en extracto en la serie de *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, con la imagen de Nuestra Señora de los Remedios titular de la parroquia de tal advocación de Buenavista (Tenerife), desaparecida en el incendio de esta iglesia en 1996.

Por mi parte, considero que esta autora no probó suficientemente esta identificación, pues además de no haber podido establecer la relación entre Hernando Álvarez y la iglesia en cuestión, habría que tener en cuenta que, según un inventario parroquial fechado en 1862, la imagen fue «retocada y barnizada en la Villa de La Orotava, lo mismo que el Niño de dicha imagen» (Pérez Barrios, 1985: 76). Y en este caso sospecho que las características estilísticas de la imagen fueron alteradas y desvirtuadas, de acuerdo a las prácticas restauradoras de los hermanos Perdigón, con taller en La Orotava, tal como explica Fuentes Pérez (2010: 364):

Es un hecho muy normal que el escultor-restaurador deje su huella al final de una intervención, de tal manera que el resultado ya no tiene nada que ver con el

¹² Así lo hace constar él mismo en una escritura de partido a medias de puercas: AHPT, Pn 1518 [escribanía de Bernardino de Madrigal], fol. 363v.

estudio original de la pieza. Hay muchos ejemplos de estas prácticas como las conocidas por los hermanos Perdígón (La Orotava) quienes, seguidores de la corriente esteviana, dejaron impresas en las imágenes restauradas por ellos mismos la impronta del célebre imaginero, de modo que a veces, si no disponemos de otros argumentos que nos sean los meramente formales, nos lleva a confusión.

Me inclino a adelantar la datación de la imagen, relacionándola con lo que el primero de febrero de 1565 ordenaba María de Acevedo, viuda de Francisco de Baeza, en su testamento cerrado, que fue abierto el 6 de marzo de 1566, tras su muerte:

Item mando que se haya y traiga a la dicha iglesia de Buenavista un r[e]trato de bulto de Nuestra Señora, y se ponga en el altar mayor de la dicha iglesia, y sea del tamaño que Bartolomé de Baeza, mi hijo¹³, le pareciere. Y mando que se traiga luego con brevedad, y se pague de mis bienes. Y para ello encargo la brevedad a mis albaceas y herederos¹⁴.

El 7 de junio de 1605, el obispo ordenó que se recopilaran las memorias de la parroquia de Buenavista en un libro, porque no lo había antes. En cumplimiento de lo cual se compuso el «Libro de las escrituras de las memorias y capellanías y tributos de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Remedios del lugar de Buenavista»¹⁵. En este libro no aparece el testamento de María de Acevedo, pues a pesar de haber dejado esta y otras limosnas a la iglesia parroquial, donde además se mandó enterrar, no instituyó ninguna memoria de misas ni capellanía, lo que explica en buena medida que la manda que acabamos de citar haya pasado inadvertida a los que han buscado el origen de esta imagen entre los papeles del archivo parroquial (Tarquis Rodríguez, 1967: 89-90; Díaz y Dorta, 1982; Pérez Barrios, 1985; Fraga González, 1990). Era hija de Gómez de Acevedo y de Inés Borges, una de las primeras familias de pobladores de Buenavista (Díaz y Dorta, 1982: 51-53). Su hijo Bartolomé, a quien dejó por albacea, dispuso de capilla propia en la parroquia, como lo declaró al testar en 1608, ordenando ser «sepultado en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Remedios de este lugar, en la capilla de Nuestra Señora de Candelaria, que es mía la dicha capilla»¹⁶.

¹³ Era el alcalde de Buenavista, tal como consta en la apertura de este testamento.

¹⁴ AHPT, Pn 2056 [escribanía de Gaspar de Xexas], fol. 526v. numeración arábiga.

¹⁵ Archivo parroquial de Nuestra Señora de los Remedios de Buenavista. Éste es el título de época, que posteriormente fue alterado con un rótulo pegado en su lomo en el que se lo titula como libro 1.º de protocolos, aunque no parece haber existido un 2.º libro de esta clase, pues las escrituras posteriores, hasta la segunda mitad del siglo XVIII, se fueron agregando en este mismo volumen.

¹⁶ AHPT, Pn 1446 [escribanía de Gaspar de Palenzuela], fol. 436v.

De todos modos, volviendo a la identificación de la imagen contratada con Miguel Adán, si se trata de identificar una iglesia y una imagen de la Virgen con las que estuviera estrechamente relacionado Hernando Álvarez de Ribera, como fue el objetivo que se propuso Fraga González en su estudio (1990), éstas no podrían ser otras, a mi parecer, que la iglesia del convento dominico de La Orotava y la Virgen del Rosario de la cofradía de tal título.

El 12 de febrero de 1632, hallándose en su hacienda y heredad en Acen-tejo, otorgaron testamento conjunto el capitán Hernando Álvarez de Ri-bera, regidor de Tenerife (nuestro intermediario), y su esposa doña Ana del Calvo, vecinos de La Orotava: «Item decimos que nosotros tenemos una capilla en el convento de Señor Santo Domingo de La Orotava a la advocación de San Vicente Ferrer, en que al presente está la Virgen del Rosario»¹⁷. Casi con las mismas palabras se refieren en otro testamento que otorgaron algunos años más tarde, el 21 de abril de 1636, a esta imagen que se hallaba colocada en su capilla: «en que al presente está Nuestra Señora del Rosario»¹⁸. En ambos testamentos se constata la estrecha relación que existía entre el matrimonio y la cofradía del Rosario del convento domi-nico, a la que permitían tener su imagen titular en su capilla privada, pues no sería hasta 1633 cuando los dominicos dieran el lugar a la cofradía para hacer la suya propia (Hernández González, 2004: 103). Hernández Gon-zález documentó que este convento disponía de una imagen de la Virgen del Rosario donada por María de Ponte (2004: 42-43), pero no está de más hacer la salvedad de que eso no significa que los frailes se la entregasen posteriormente a la cofradía del Rosario, y que no hubiese sido Hernando Álvarez el que hiciese la gestión en Sevilla.

Lo que sí he podido documentar es la profesionalidad de Hernando Ál-varez de Ribera en su labor de intermediario en los encargos de piezas ar-tísticas, que hasta ahora sólo se conocía por el contrato que suscribió con Miguel Adán, aunque en el mismo no se aclaraba si actuaba para sí o como intermediario. En La Orotava, el 6 de mayo de 1611, el capitán Francisco de Valcárcel, regidor de Tenerife, suscribía la siguiente obligación:

digo que yo tengo tratado con He[r]nando Álvarez de Ribera, mercader, veci-no de es[te lugar(?)] de que por su orden y man[o] haga traer un bulto de San Nicolás [d]e Tolentino que sirva si[n] vestuario, sino perfectamente acabado, dorado y estrellado, y con matices. Y de cuatro palmos de alto con la peana, conque la p[e]ana tan solamente tenga tres dedos de alto. Y una lámpara de plata que pes[o] y hechura cueste cincuenta ducados. Y que por este trabajo,

¹⁷ AHPT, Pn 276 [escribanía de Simón Fernández de Villareal], fol. 140r.

¹⁸ AHPT, Pn 2828 [escribanía de Diego de Paz], fol. 410r.

costos, y riesgo y ganancia le dé treinta y cinco por ciento sobre todos costos, puesto en este lugar a su costa y riesgo¹⁹.

Una nota marginal que reza así: «En 27 d[e] marzo de 1612 años está cancelada esta escritura», nos deja en la duda de si se canceló por haberse cumplido el contrato o por haberse anulado, dada la ambivalencia del verbo «cancelar» en esa época. Podría tratarse de la imagen que presidía el altar que junto a su esposa María de Quesada fundó en la iglesia de las clarisas de La Orotava (Rodríguez Morales, 2001b), de la que desconocemos su ulterior paradero.

Y, también en La Orotava, el primero de junio de 1613, Luis García, yerno de Marcos Rodríguez, vecino de La Granadilla, otorgaba esta otra obligación:

digo que yo ten[g]o tratado con Hernando Álvarez de Ribera, mercade[r, ve]cino de este dich[o] lugar, de que por [s]u orden haga t[ra]er a este lugar de Orotava la fi[g]ura y bulto de Santa Lucía, [q]ue sirva sin [v]estido, [s]ino perfec[ta]mente [acab]ada, [do]rada y [c]on [m]atices. [y de cu]atro [pa]lmos de alto [.] con [s]u [p]la[to], y la peana tan solamente [co]n t[re]s [de]dos, antes más que me[no]s, de [a]ltor. Y qu[e] p[or] el tr[abajo, cost]o, [y] riesgo y ga[n]ancia le dé treinta y cinco por ciento sobre todos costos, todo a costa y riesgo del dicho Hernando Al[va]rez²⁰.

Es probable que éste fuera un encargo para la parroquia de San Antonio de Padua de Granadilla, o acaso para la cercana ermita de Santa Lucía del mismo lugar, pues el 21 de julio de 1605, María Mayor, hermana de este comitente, dejaba en su testamento, otorgado en el lugar de San Antonio de la Granadilla, esta manda: «Item mando a la gloriosa Santa Lucía para ay[u]da de que se traiga de bulto diez reales»²¹, lo que me hace pensar que se trató de un encargo de fábrica. Además, aunque no se conserva el libro de fábrica parroquial de esas fechas, he podido documentar que era el mayordomo de la parroquia por aquellas fechas, pues 14 de agosto de 1618 este mismo Luis García²², vecino de Granadilla, otorgaba una carta de obligación en estos términos:

digo que por cuanto el cura y vecinos del dicho lugar me pedían cuenta de la mayordomía que estuvo a mi cargo de la iglesia del Señor San Antonio de

¹⁹ AHPT, Pn 2807 [escribanía de Roque Xuárez], fols. 355r-355v.

²⁰ AHPT, Pn 2809 [escribanía de Roque Xuárez], fols. [523]v-524r.

²¹ AHPT, Pn 467 [escribanía de Juan de Anchieta], fol. 70r.

²² Coinciden las firmas.



San Lorenzo Diácono y Mártir (detalle).



San Lorenzo Diácono y Mártir, iglesia de San Pedro Apóstol,
El Sauzal, Tenerife. Cristóbal Ramírez, 1615.

Padua del dicho lugar, sobre lo cual teníamos algunas diferencias. Y porque yo siempre he tenido devoción a el dicho santo, sin embargo de que no siento en mi conciencia deber cosa alguna a la dicha cofradía, me obligo de dar a la dicha iglesia por el día del dicho santo, que será a trece de junio del año venidero de seiscientos y diez y nueve años, una capa de seda que valga veinte ducados, con lo cual he de quedar libre de cualquiera pretensión que el dicho cura y vecinos tuviesen contra mí por razón de las dichas cuentas, porque así me lo ha mandado Su Señoría del Señor obispo de estas Islas (...). Y se declara que la dicha capa ha de ser capa de iglesia, conque los curas y clérigos del dicho lugar puedan salir a sus procesiones y a los oficios divinos, y que sea del dicho precio²³.

Afonso Díaz (1998: 157) hace mención de «una imagen interesante y antigua de Santa Lucía» en esta parroquia, pero creo se refiere a una imagen de esta santa en bulto redondo, de muy pequeño tamaño y factura popular que se encuentra actualmente en la sacristía de esta parroquia, no correspondiendo en estilo y altura con la encargada por Luis García. Para el San Antonio se fija un plazo de un año y para la Santa Lucía seis meses, aunque en el mismo día del contrato Luis García, por nota marginal en el mismo documento, eliminó esta condición, obligándose a recibirla aunque se sobrepasaran los seis meses. Aunque entre estos dos contratos median algo más de dos años, se constatan unas similitudes en sus enunciados que a mi entender sólo se justifican si Hernando Alvarez de Ribera presentaba al escribiente de la escribanía pública para la redacción de los mismos un formulario por el que se ajustaba para estos encargos, lo que nos sugiere que esta clase de encargos de imágenes fueron más numerosos y frecuentes de lo que hasta el momento presente he podido documentar, atendiendo a las graves pérdidas y el mal estado de conservación que como males endémicos afectan a las escribanías de La Orotava.

A todo ello podemos sumar que este intermediario actuaba de portador o correo. Así, en el lugar de Los Silos, el 17 de mayo de 1608, el capitán Melchor Díaz de Ferrera, alcalde del dicho lugar, declaraba

que él había recibido y tiene en su poder ciento y dos arrobas de aceite, y un lámpara grande plata, y unos ciriales dorados y pintados de barniz colorado que en el lugar y puerto de Garachico tiene recibido de Hernando Álvarez, mercader, vecino del dicho lugar. Todo lo cual dijo recibía y recibió del dicho Hernando Álvarez por habérselo entregado en la ciudad de Sevilla Ruy Pérez de Cabrera, vecino de la dicha ciudad, para que en ésta me lo entregase e hiciese la voluntad y orden de Diego Díaz Ferrera (...)²⁴.

²³ AHPT, Pn 475 [escribanía de Jerónimo Boza de Lima], fols. 315v-316r.

²⁴ AHPT, Pn 1640 [escribanía de Alonso Domingo], fol. 14r.

Y en La Laguna, el 26 de mayo de 1634:

Sean cuantos esta carta vieren cómo yo, doña Ana María de Alarcón, mujer legítima del capitán Jorge Fernández Pereira, que de presente está fuera de esta isla de Tenerife, otorgo y conozco por ella que tengo recibido y en mi poder del capitán Fernando Álvarez de Ribera, regidor de esta isla, una lámina guarnecida de ébano de Nuestra Señora del Carmen que en la ciudad de Sevilla le entregó Tomás de Araus para que me la entregase en esta isla por haberseme remitido del Perú con otras cosas, de la cual me doy por entregada²⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFONSO DÍAZ, S., 1998. *La historia de Granadilla de Abona*. Centro de la Cultura Popular Canaria.
- ALLOZA MORENO, M.A., y M. RODRÍGUEZ MESA, 1984. *Misericordia de la Vera Cruz en el beneficio de Taoro, desde el siglo XVI*. Santa Cruz de Tenerife.
- BÁEZ HERNÁNDEZ, F., 2006. *La comarca de Tegueste (1497-1550). Un modelo de organización del espacio a raíz de la conquista*. Ayuntamiento de la Villa de Tegueste.
- CALERO RUIZ, C., 2003. «Cristo de la Salud», *Lumen canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*. II: 344-345.
- CAZORLA LEÓN, S., 1992. *Historia de la Catedral de Canarias*. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria.
- CHINEA BRITO, C.D., y L. SANTANA RODRÍGUEZ, 2004. «La investigación histórica», *Una cripta del siglo XVI. Investigaciones multidisciplinares en torno a su hallazgo*. Organismo Autónomo de Museos y Centros, Cabildo Insular de Tenerife, pp. 49-111.
- DÍAZ Y DORTA, N., 1982. *Apuntes históricos del pueblo de Buenavista*, 2.^a ed. (1.^a ed., 1908). Introducción y notas críticas de Leopoldo de la Rosa Olivera. Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife.
- FRAGA GONZÁLEZ, C., 1979. «La aristocracia y la burguesía canarias ante el arte. Importaciones artísticas», *IV Coloquio de historia social de Canarias. Anuario. Centro asociado de Las Palmas de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*. 5: 165-217.
- FRAGA GONZÁLEZ, M. C., 1982. *Aportaciones a la historia artística de la comarca de Abona*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.
- FRAGA GONZÁLEZ, C., 1990. «Una escultura de Miguel Adán en Buenavista (Tenerife)», *Anuario de Estudios Atlánticos*. 36: 315-325.
- FUENTES PÉREZ, G., 2010. «La escultura religiosa en el sur de Tenerife según los dictámenes de La Academia», *II Jornadas de historia del sur de Tenerife*. Concejalía de Patrimonio Histórico, Ayuntamiento de Arona, pp. 351-372.

²⁵ AHPT, Pn 485 [escribanía de Juan Alonso Argüello], fol. 419v.

- GALANTE GÓMEZ, F. J., 1982. «Arte gótico», *Historia del arte en Canarias*. Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 49-75.
- GALANTE GÓMEZ, F. J., 2003. «Canarias, El Cristo de La Laguna y sus relaciones con la escultura gótica tardía de los antiguos Países Bajos», *Lumen canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*. I: 215-261.
- HERNÁNDEZ GÓNZALEZ, M., 2004. *Los conventos de La Orotava*. Ediciones Idea.
- NEGRÍN DELGADO, C., 1994. «El Cristo de La Laguna y su probable origen brabantón», *Archivo Español de Arte*. 267: 292-298.
- PÉREZ BARRIOS, U., 1985. *Buenavista. Estudio histórico-artístico*. La Laguna.
- PÉREZ MORERA, J., 1992. «Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria», *Revista de Historia Canaria* (Departamento de Historia e Historia del Arte), Universidad de La Laguna. 176: 207-229.
- PÉREZ MORERA, J., y C. RODRÍGUEZ MORALES, 2008. *Arte en Canarias del gótico al manierismo*. Gobierno de Canarias, Islas Canarias [sic].
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M., y P. AMADOR MARRERO, 2009. «La técnica de una obra maestra. La imagen flamenca del Cristo de La Laguna, Tenerife», *Encrucijada*, Revista Digital del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones de Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. 1: 130-148.
- RODRÍGUEZ MESA, M., 1982. «Imágenes del siglo XVI, en la antigua iglesia de La Concepción de La Orotava», *Homenaje a Alfonso Trujillo*. Aula de Cultura de Tenerife. I: 803-829.
- RODRÍGUEZ MORALES, C., 2000a. «Un escultor olvidado: Cristóbal Ramírez y la cofradía de San Andrés de La Laguna». *El Museo Canario*. LV: 257-270.
- RODRÍGUEZ MORALES, C., 2000b. «Cristo de los Remedios», *Imágenes de fe*. Cabildo Catedral de San Cristóbal de La Laguna, pp. 34-36.
- RODRÍGUEZ MORALES, C., 2001a. «Escultura en Canarias. Del gótico a la Ilustración», *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva*. Gobierno de Canarias, Islas Canarias [sic], pp.125-159.
- RODRÍGUEZ MORALES, C., 2001b. «San Nicolás de Tolentino», *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz*. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, p. 159.
- RODRÍGUEZ MORALES, C., 2002. «Arte y comercio sevillano en La Laguna (1575-1635)», *XIV Coloquio de historia canario-americana (2000)*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 1471-1481.
- RODRÍGUEZ MORALES, C., 2005. *São Paulo: Metrópoli de cultura*, Actas del Simposio Internacional *São Paulo: 450 Años de cultura*. Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, pp. 9-31.
- ROSA OLIVERA, L. DE LA, 1943. «Noticias históricas de la parroquia de San Bartolomé de Tejina», *Revista de Historia* (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna). 62: 85-104.
- SANTANA RODRÍGUEZ, L., 1999. «El origen de la devoción al Santísimo Cristo de La Laguna», en *Aislados*, suplemento del diario *El Mundo* de 9 de julio.
- SANTANA RODRÍGUEZ, L., 2000. «El origen del Santísimo Cristo de La Laguna y de su devoción», *Fiestas del Santísimo Cristo de La Laguna* (programa de fiestas). San Cristóbal de La Laguna.
- SANTANA RODRÍGUEZ, L., 2001. «El origen del Santísimo Cristo de La Laguna y de

- su devoción (II)», *Fiestas del Santísimo Cristo de La Laguna* (programa de fiestas). San Cristóbal de La Laguna.
- SANTANA RODRÍGUEZ, L., 2002a. «La escultura en Tenerife durante el siglo XVI», *XIV Coloquio de historia canario-americana (2000)*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 1334-1365.
- SANTANA RODRÍGUEZ, L., 2002b. «Los primeros crucifijos de Garachico», *Villa y puerto de Garachico. Semana Santa 2002* (programa de Semana Santa). Ayuntamiento de la Villa y Puerto de Garachico, Garachico, pp. 12-16.
- SANTANA RODRÍGUEZ, L., 2004. «Un sagrario flamenco en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava», *XV Coloquio de historia canario-americana (2002)*. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 1534-1557.
- SANTANA RODRÍGUEZ, L., 2007a. *El secreto de los Lercaro. Criptojudaismo en el arte canario*. La Laguna.
- SANTANA RODRÍGUEZ, L., 2007b. «Las primeras cruces del Cristo de La Laguna», *Victoria, tú reinarás. La Cruz en la iconografía y en la historia de La Laguna*. Junta de Hermandades y Cofradías de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, pp. 19-45.
- TARQUIS RODRÍGUEZ, P., 1967. *Riqueza artística de los templos de Tenerife, su historia y fiestas*. Santa Cruz de Tenerife.

lorenz199@hotmail.com

Capellanía y patronato de San Antonio Abad, La Matanza de Acentejo, 1664-1830

Chaplaincy and Patronage of San Antonio Abad,
La Matanza de Acentejo, 1664-1830

JONÁS ARMAS NÚÑEZ

Resumen. Tras la fundación en 1539 de la Capellanía y Patronato de San Antonio Abad en La Matanza de Acentejo por parte de Antón Vallejo y Francisca Velásquez de Ábalos, la riqueza de sus tierras encumbró a sus descendientes. Los distintos patronos marcaron la historia, hasta hoy desconocida, de la capellanía y por extensión de la población de La Matanza de Acentejo hasta el siglo XIX.

Palabras clave: Tenerife, capellanía, patronato, familia, ermita.

Abstract: Antón Vallejo and Francisca Velásquez de Ábalos were founded San Antonio Abad's Chaplaincy and Patronage in La Matanza de Acentejo in 1539, the wealth of their lands exalted to their heirs. The different patterns marked unknown history of this chaplaincy and the population of La Matanza de Acentejo until nineteenth century.

Keywords: Tenerife, chaplaincy, patronage, family, hermitage.

INTRODUCCIÓN

La posesión de una capellanía y/o patronato de unos bienes vinculados a una ermita, capilla, etc., de carácter eclesiástico era un bien muy preciado durante el Antiguo Régimen. Su pertenencia implicaba una serie de dividendos que ayudarían al beneficiario a escalar económica y socialmente, mientras que la creación llevaba implícita la idea de favorecer a los descendientes, especialmente a aquellos que se sintiesen atraídos por la vida religiosa. Los citados dividendos harían posible la subsistencia del clérigo, lo que permitiría al mismo el continuar con sus estudios, ascendiendo así

en la carrera eclesiástica. Por su parte el patrón no sólo se beneficiaba económicamente, sino que también contaba con un añadido prestigio social e incluso un diferenciado lugar para sus ritos religiosos, aquellos que marcaban la vida cotidiana en la sociedad hispana. Es por ello por lo que los descendientes de los fundadores suelen remarcar la ascendencia de estos en su familia, no sólo como un rasgo de prestigio, sino como posibles electos para ocupar dichas capellanías y patronazgos. Todo lo expuesto derivó en una multitud de pleitos entre los diferentes descendientes cuya finalidad era la posesión de lo fundado por sus antepasados, y que nos ha dejado una numerosa documentación que nos permite conocer la importancia social, económica, religiosa, etc., de las fundaciones.

CAPELLANÍA Y PATRONATO DE SAN ANTÓN

En el año 1539 Antón Vallejo y su mujer Francisca Velásquez de Ábalos fundaron capellanía y patronato para la ermita que años antes él había erigido en el lugar donde se desarrolló la célebre Batalla de Acentejo, en la cual había participado. La citada ermita se puso bajo la advocación de su santo patrón, san Antonio Abad, y se sitúa en el municipio de La Matanza de Acentejo, en las inmediaciones del Barranco de Acentejo, lugar inicial de la batalla y que separa el reseñado municipio con el vecino de La Victoria de Acentejo (Armas Núñez, 2009 y 2010).

El citado documento estipulaba que la capellanía era de misas, y que tanto ésta como el patronato eran electivos. Se debía elegir entre los familiares de la pareja aquel que cumpliera los requisitos, como eran el ser clérigo, mayor de edad, residente en la isla, etc. Además, para ello, y siguiendo la tradición y leyes del Estado, se preferiría al hermano mayor sobre el menor y al hombre sobre la mujer. Como dotación se vincularon unas 50 fanegadas de terreno distribuidas entre los hoy municipios de La Matanza y La Victoria de Acentejo. El matrimonio Vallejo-Velásquez eligió por primer patrón-capellán a su muerte al clérigo Juan Pérez.

Las funciones del capellán quedan fijadas desde el momento mismo de la fundación, expresándolo así el citado matrimonio:

el capellán debe decir de ahora y para siempre misa semanal a las Ánimas del Purgatorio, y otra el viernes en honor a las cinco llagas de Nuestro Señor Jesucristo y otra el sábado a Nuestra Señora e otra cada un año al Señor San Anton y hacerle fiesta¹.

¹ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (AHPSCTF). Ph. 1196. sf.

La fecundidad de las tierras del lugar, y especialmente los condicionantes de las mismas para la producción de la vid, hicieron de ellas un bien muypreciado. Fue la hacienda de los Vallejo, junto a las tierras de los agustinos, la más importante plantación vitivinícola de la Comarca de Acentejo durante el siglo XVI, obteniéndose de ella magníficos resultados². La capellanía se componía en el momento de su creación, como ya se ha comentado, de 50 fanegas, dedicadas a tierras de sequero, viña y árboles frutales, entre los que destacaban los almendros³.

Las familias descendientes conocieron y comprendieron la importancia de los bienes vinculados a la ermita de San Antonio, por lo que fueron frecuentes los litigios por su posesión. Son estos pleitos, llevados a cabo en la Audiencia Provincial, y hallados ahora en el Archivo Provincial de Las Palmas de Gran Canaria, los que sirven de base para este estudio.

Los documentos encontrados son el proceso llevado a cabo entre Nicolás Tomás Calzadilla y García de la Cruz, futuro deán de la Catedral de Santa Ana, su tío, el capitán Juan Antonio Calzadilla Grimaldi, y el clérigo Domingo Franqui Gallegos por la posesión de la capellanía y patronato tras la muerte de su anterior capellán en el año 1819, Antonio Domingo Calzadilla Grimaldi, beneficiado de la parroquia de El Sauzal, tío del primero y hermano del segundo. Este se complementa con la causa entre Juan de Franchy, vecino de La Orotava, y el Hospital de Nuestra Señora de Los Dolores de La Laguna sobre restitución de una hacienda en La Matanza⁴.

Hasta estos momentos muy poco se conocía de la ermita de San Antonio Abad de La Matanza de Acentejo tras la muerte de sus fundadores y hasta el siglo XIX, centuria esta de la que se conserva parte de su libro de fábrica⁵. Además, el templo fue transformado, modificado su entorno con el paso de los años e incluso derribado y rehecho a finales del siglo XIX⁶.

² Martínez Galindo (1998: 351-356). Fueron los familiares del clérigo Juan Pérez, primer capellán, quienes ejerciendo como patronos hicieron de la hacienda una de las más importantes de la isla por su producción vitivinícola.

³ Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria (AHPLPGC). Real Audiencia. Procesos. Pn. 8130. f.8r.: « [...] este patronazgo, es à saber cincuenta fanegas de tras de sequero en las tierras que nos los dos Anton Vallejo e Fran^{ca} Velasques Abalos su ligitima mujer tenemos en el dho heredam^{to} de Asentejo e ansi mismo adotamos e damos para lo subsodicho y en la manera que dicha es una Viña pequeña con sus arboles de almendros è otros frutos [...]».

⁴ AHPLPGC. Real Audiencia. Procesos. Exptes. 8130 y 9123.

⁵ León Álvarez (2004).

⁶ La derribó en 1882 Teresa Salazar y Benítez, patrona del templo, quien se decidió por elevar uno nuevo más amplio (Armas Núñez, 2009: 89).

LUIS VELÁSQUEZ

La muerte de Antón Vallejo y Francisca Velásquez de Ábalos, sin descendencia, llevó a que su heredero fuese el sobrino de ella, Luis Velásquez. Este contrajo matrimonio con Isabel Gutiérrez, siendo ambos vecinos de La Orotava. La riqueza de los bienes heredados de sus tíos es motivo suficiente para que Luis Velásquez ocupase un lugar importante en la sociedad orotavense. Así, sus descendientes enraizaron pronto con lo más granado de las familias de la Villa. Los enlaces matrimoniales lograron la unión de los Velásquez con familias vecindadas en Tenerife desde la conquista de Génova, Flandes o la Península, entre las que destacaron especialmente los Franqui o Franchy, los Grimaldi, los Valcárcel, los Home, los Molina o los Llarena.

La preeminencia de los citados linajes derivó en pleitos por la posesión de la capellanía y patronato en estudio, cuyos abogados dilataron en el tiempo, llegando algunos de ellos a la Real Audiencia de Las Palmas o incluso a la de Sevilla. Los litigios nos dan la idea de la importancia que en la época tenía la posesión de una capellanía y patronato para las eminentes familias, como ya se ha comentado, pero también la importante presencia de las grandes familias hacendadas de La Orotava en la Comarca de Acentejo.

La documentación consultada narra acontecimientos desde el último tercio del siglo XVII hasta el primero del siglo XIX. Esta primera centuria estaría por un lado marcada por la crisis en Tenerife, pero por otro supone el despegue y singularización agrícola y comercial de la citada comarca a través de sus viñedos. Desde la primera mitad del siglo la población se ve incrementada, en busca de trabajo y riqueza, conformándose en la misma la totalidad de las parroquias de Acentejo⁷. Por tanto no debe extrañar que los grandes propietarios poseyeran tierras allí, caso de los agustinos. Las compras de propiedades y los matrimonios llevados a cabo con la burguesía agraria de la comarca fueron algunos de los medios utilizados por las familias de La Orotava. Ello ayuda a comprender el porqué de unos constantes y largos pleitos entre las familias de La Orotava y de Acentejo por ser dueños y señores de un patronazgo de 50 fanegadas en el hoy barrio de San Antonio de La Matanza de Acentejo. La abundancia de los mismos y su regularidad nos permiten realizar, casi completa, la sucesión de patronos-capellanes desde el último tercio del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX.

⁷ Las últimas parroquias en crearse lo hicieron durante los primeros años del Seiscientos, siendo estas Nuestra Señora de La Victoria, en 1602, y San Salvador, en 1615, en La Victoria y La Matanza de Acentejo respectivamente.

LOS PLEITOS

El primer proceso judicial del que tenemos referencias es el iniciado en 1664, tras la muerte del hasta entonces patrono-capellán Antonio Franquis Velásquez. Al quedar vacante, el capitán de caballos Miguel de Franquis Alfaro y Velásquez⁸ tomó posesión de la misma sin proceso electivo, por lo que se pleitearon contra él el capitán Sebastián de Franquis y Antonio Velásquez Home⁹.

Miguel de Franquis intentó mostrar la posibilidad de poder ser patrón, sin ser capellán, tal y como lo había hecho anteriormente el capitán Juan Antonio de Franquis mientras el capellán lo era Antonio de Franquis Velásquez. A pesar de ello los tres candidatos son despreciados, dos por militares y el tercero por no ser siquiera clérigo, ya que por sentencia dictaminada por el vicario Gaspar Álvarez de Castro a 26 de septiembre de 1664 debe pertenecer a un eclesiástico; obligando al capitán Miguel de Franquis al pago de las costas del juicio. Esta sentencia será ratificada, uniendo así definitivamente la capellanía y el patronato en una misma persona, debiendo ser esta un sacerdote. La capellanía, y por tanto el patronazgo, recaerán en manos de otro familiar, cuyo nombre concuerda con el difunto capellán anterior, Antonio Franquis Velásquez¹⁰.

En 1678 quedó de nuevo vacante, presentándose como electos al patronato el Sargento Mayor Sebastián Franquis Alfaro y el capitán Salvador Home. Finalmente fue nombrado tan solo el capellán en 21 de febrero de 1679, siendo este Juan Antonio de la Torre, quien ostentaría a finalmente el cargo de patrono¹¹.

La primera referencia del siglo XVIII la encontramos en el año 1724, cuando se presentan tres candidatos a capellán tras la muerte del último, Antonio Home de Franquis y Lugo. Los candidatos son Ambrosio Fernández Bello, presbítero Comisario del Santo Oficio y vecino de El Sauzal; Pablo Tomás Agustín de Escan Home de Franquis, clérigo tonsurado, y Marcos de Castro, quien poseía órdenes menores.

El 26 de junio de 1730 es colado Pablo Tomás, lo que llevó a Fernández Bello a apelar a Sevilla. Venciendo nuevamente, vuelve a tomar colación el

⁸ Miquel de Franquis Alfaro poseía tierras en La Matanza de Acentejo, donde construyó casa y oratorio privado, como muestra la visita del Vicario Gaspar Álvarez de Castro a la Parroquia de San Salvador en 1676, poco después de la muerte del capitán. Archivo Parroquial de La Matanza (APLM) Libro I de Fábrica. s.f. Miguel de Franquis Alfaro murió en el año 1676, siendo enterrado el 6 de agosto en la capilla que su familia poseía en la iglesia parroquial de la Concepción de La Orotava bajo la advocación de Los Reyes. Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna (AHDSCLL) Fondo 2. Sig. 60. s.f.

⁹ AHPLPGC. Real Audiencia. Procesos. Expte. 8130. sf.

¹⁰ *Ibid.*, f. 88.

¹¹ *Ibid.*, f. 88r – 89a.

de Escan Home de Franquis el 24 de noviembre. Cinco días más tarde el de El Sauzal vuelve a apelar a Sevilla, aunque finalmente en la ciudad hispalense se confirma el puesto de Pablo Tomás Agustín el 22 de diciembre de 1734¹².

En el año de 1779, el 30 de junio, fue nombrado capellán José Guillermo Soler Castilla y Velásquez, quien fue beneficiado de la parroquial de Buenavista. Su muerte en 1803 dejó vacante la capellanía y patronato, no presentándose ningún candidato. Por eso se comunicó públicamente mediante un escrito que se leyó y publicó en La Matanza de Acentejo el 15 de mayo del mismo año. Ello surtió efecto, pues tras el mismo manifestaron su candidatura Antonio Estanislao Roque Monteverde, vecino de La Orotava e hijo menor de Roque Monteverde Ponte Home de Franquis, José Franquis, hijo de Nicolás Franquis Velásquez, Salvador Domínguez, Antonio Narváez y Antonio Calzadilla Grimaldi.

En un primer momento parece vencer Salvador Domínguez, aunque la historia nos demuestra que finalmente se hizo colación a Antonio Calzadilla Grimaldi, beneficiado de la parroquial de El Sauzal. Monteverde no pudo demostrar su filiación a la familia Velásquez, José de Franquis era menor, Narváez era sólo subdiácono y además poseía una prebenda en la Colegiata de Belmonte, lo que le obligaba a residir fuera de Tenerife, siendo excluido por ello. La posesión de un beneficio fue la excusa utilizada para no ceder la capellanía a Calzadilla, aunque este debió finalmente recurrir y vencer, pues ejerció de patrono capellán de San Antonio Abad hasta el año de su muerte, 1819.

La muerte de Antonio Calzadilla inició un nuevo pleito. En su testamento, otorgado en La Victoria de Acentejo a 6 de noviembre de 1817 ante Domingo Quintero y Párraga, nombraba como su sucesor en la capellanía y patronato de San Antonio Abad a su sobrino Nicolás Tomás Calzadilla y García de la Cruz, quien con el tiempo ostentaría el título de deán de la Catedral de Las Palmas. Ello lo expresaba de la siguiente forma:

Digo que siendo en la actualidad Patrono Capellan y administrador de la q^e fundaron Anton Vallejo y Fran^{ca} Velasque de Avalos [...] y respecto a que de ella soy Patrono y Cappn con facultad de nombrar persona que desp^s de mis días subceda en ella del linaje de los dos Fundadores, [...], usando de este derecho y facultad en la via y forma q^e mejor haya lug^r en dro; otorgo q^e Nombro para desp^s de mis días por Patrono y Cappⁿ de la enumerada Capp^a a Dⁿ Nicolas Tomas Calzadilla y Grimaldi, mi sobrino [...] ¹³.

¹² Ibid., f. 93r.

¹³ AHPSTCF: Pn. 161. f.121. En un testamento anterior conservado en el Archivo Cullen (AC) de La Orotava fechado el 14 de noviembre de 1816 no se hace mención ninguna a la sucesión en la capellanía y patronato.

La posesión hecha por Nicolás Tomás Calzadilla es contradicha en enero de 1822 por Domingo Franchy Gallegos, vecino de La Laguna¹⁴. Este argumentaba no ser legal el nombramiento hecho por el capellán anterior, así como su más alto grado de familiaridad con los fundadores. Por el contrario, Nicolás Tomás Calzadilla replicaba ser el único clérigo de la familia en el momento de la defunción del anterior capellán, habiéndose ordenado Franchy Gallegos a posteriori.

El litigio se complicó al pleitearse el capitán Juan Antonio Calzadilla Grimaldi, hermano mayor del difunto capellán, contra su sobrino. Pedía el oficial el título de patrón, pudiendo permanecer su sobrino con el de capellán. Tras la muerte de éste en 1827, su yerno, José Cullen, vecino de La Orotava, continúa sus pretensiones frente a Franchy Gallegos y Calzadilla García de la Cruz.

Mientras los Calzadilla tomaron por bueno, y legal, el nombramiento hecho por Antonio Calzadilla y Grimaldi, disputándose el patronato, el abogado de Domingo Franchy Gallegos intentó demostrar por un lado que su defendido era el pariente más cercano, y por otro que el patronato y la capellanía son indivisibles.

El pleito se llevó de la Audiencia de Las Palmas a la de Sevilla, interviniendo incluso la corona. El 31 de diciembre de 1828 Diego de Lora y Cáceres, Abogado de los Reales Consejos y Alcalde Mayor de Tenerife, declaró nulo el nombramiento hecho por Antonio Calzadilla, nombrando por capellán y patrón a Domingo Franchy Gallegos¹⁵. Las reclamaciones llegaron hasta la corte, quien anuló el mandato de Lora y Cáceres a 26 de enero de 1829¹⁶. Finalmente, el tribunal de Sevilla dictaminó a favor de Domingo Franchy en abril del mismo año, retirándose del proceso los otros demandantes en agosto, tomando así posesión el mismo de la capellanía y patronato de San Antonio Abad¹⁷.

EL RITO DE POSESIÓN

La posesión de una capellanía y su patronato llevaba implícita la realización de unos ritos que, realizados ante testigos, demostrasen la posesión de los mismos. Pocos son los documentos conservados que muestran estos con claridad. Por lo ilustrativo de los textos y por su riqueza histórica y documental, he querido mostrar el rito de posesión que se llevó a cabo en la capellanía y patronato en estudio a finales del siglo XVIII.

¹⁴ AHDLPGC. Real Audiencia. Procesos. Expte. 8130. f. 30.

¹⁵ *Ibid.*, f. 289.

¹⁶ *Ibid.*, f. 296.

¹⁷ *Ibid.* f. último.

Tan solo la entrada de José Soler Castilla y Velásquez muestra una relación y descripción en cuanto a los ritos llevados a cabo para la posesión de la capellanía¹⁸. Junto a Francisco Rodríguez Mirabal Padilla, notario público, se presentó el nuevo capellán en la ermita en septiembre de 1779. Ante testigos y el notario recibió las llaves de la misma de manos de Diego Rodríguez, vecino de La Matanza, el día 2, y realizó un inventario. Se hizo posesión ante Agustín Gutiérrez Oliva, presbítero, quien hizo entrega de las alhajas y ornamentos. Se tomó de la mano a José Guillermo Soler y se le entró en la ermita

despues de haber tomado agua bendita hecho oracion al santo y ohido misa mesio el misal de un lado à otro del altar, corrió el velo del nicho del santo, tocó su campana y tomado las llaves mandó a los presentes saliesen de la hermita y ejecutado serró y abrió las puertas en señal de posecion, llamándose dueño y señor de dicha hermita como su patrono y capellan y de haverle así tomado quieta y pasificamente sin contradicion de persona alguna¹⁹.

Posteriormente pasó a las casas de la hacienda, dentro de las tierras cercadas «de paredes antiguas» y que lindan con la ermita. El citado clérigo le dio posesión de las casas y hacienda según despacho del Señor Provisor al día siguiente. Para ello tomó de la mano al nuevo patrono, y «en señal de dha posesión se paseo hiso monjones corto panpanos y arranco yerbas dueño y señor y de como la tomaba quieta y pasificamente sin contradicion de persona alguna»²⁰. Este mismo rito es el llevado a cabo al tomar posesión de las diferentes tierras, ya sean de viña, o de secano. Los textos relatan cómo siempre es introducido el nuevo señor de la mano, realiza trabajos en la tierra y en los frutos y toma posesión de las mismas llamándose dueño y señor.

El ritual, de una gran sencillez, fue llevado a cabo en dos días. No se trata tan solo de un rito de posesión, sino que está cargado de funcionalidad. Servía este para que los vecinos identificasen al nuevo patrono, para revisar el patrimonio del patronato y bienes de la capellanía inscritos en sus inventarios, así como para el conocimiento de las posesiones por parte del nuevo capellán y patrono.

¹⁸ AHPLPGC. Real Audiencia. Procesos. Expte. 8130.

¹⁹ AHPLPGC. Real Audiencia. Procesos. Expte. 8130. ff. 96-97.

²⁰ Ibid. ff. 21-22.

LOS FRANCHY

Los Franchy o Franqui, familia de procedencia italiana, arribaron a nuestras costas desde el primer momento de la colonización. Su estatus y prestancia hizo que se asentasen en La Orotava, donde ocuparon un lugar preeminente dentro de su sociedad. Su importancia social y económica quedó patente durante el Antiguo Régimen en la creación de la Capilla de los Reyes, espacio devocional y de enterramiento familiar dentro de la anterior iglesia parroquial de la Concepción de La Orotava, que los singularizó dentro de la población de la Villa.

El capitán Juan Betancourt Velásquez, nieto de Luis Velásquez, casó con Inés Luzardo de Franchy. De este matrimonio nació Juana de Betancourt Velásquez, quien fue esposa del capitán Juan Antonio de Franchy y Alfaro.

Al quedar vacante el patronato de San Antonio, Juan Antonio de Franchy lo ocupó en calidad de patrón, siendo su hijo, Antonio de Franchy y Velásquez, el capellán. Por escritura de 2 de marzo de 1650 estos dieron a Miguel de Franchy Alfaro y Marmolejo, hijo y hermano de los mismos, aquellas tierras que formaban parte de la hacienda y no estaban vinculadas a la capellanía a censo y tributo perpetuo:

por precio de trescientos setenta y cinco reales de tributo las tierras de la Hoya del Mocan y dos cercados que estaban en la parte de arriba del Camino del Sauzal para fabricar bodegas, casas y lagar, bajo los linderos que se mencionan, perteneciente todo a la espresada capellanía y bajo la condición de que el Don Miguel de Franchy y sus herederos y sucesores habían de plantar las dichas tierras de viña de malvasía y hacer casa, bodega y lagar dentro del término de los diez primeros años: que ni el Don Miguel de Franchy ni sus herederos pudieran donar, vender, cambiar, empeñar ni en manera alguna enagenar las dichas tierras ni sus mejoramientos y edificios a persona alguna [...] ²¹.

A la muerte de su padre y su hermano intentó Miguel Franchy, como se ha comentado anteriormente, ser el patrón de la capellanía, uniéndose con él todas las tierras de la hacienda creada por Antón Vallejo. Nombró este, a su vez, a Bernabé Pérez como capellán.

Con las tierras citadas del tributo de San Antonio instauró un vínculo, que dio en testamento a su hermano el sargento mayor Sebastián de Franchy y sus descendientes. Aún así, se estipulaba que las tierras serían

²¹ AHPLGC. Real Audiencia. Procesos. Expte. 9123. ff. 17r-18a.

disfrutadas a medias por la esposa de Miguel de Franchy, Ana Machado Espinosa y Lugo, hasta la muerte de la misma²².

Levantó Miguel de Franchy casas en las tierras con oratorio privado, así como dos lagares y cisterna²³. Además, dentro de su vínculo o mayorazgo instituyó unas 156 misas rezadas y una cantada cada año en la ermita de San Antonio Abad: «por las ánimas de Antón Vallejo y Francisca Velasquez de Avalos sus tios, de quien el otorgante tenía todas las haciendas de la Matanza, y por las ánimas del otorgante y la dicha su mujer y de todos sus ascendientes y descendientes [...]»²⁴.

Ana Machado empeñó parte de las tierras para «dote y arras, por lo que los bienes se empeñaron al final»²⁵. Los bienes fueron a parar en 1721 a Francisco Crisóstomo de la Torre, quien mandó que a su muerte estos pasasen al Hospital de Nuestra Señora de los Dolores de La Laguna, lo cual se llevó a cabo en el año 1744²⁶.

Los Franchy intentaron recuperar los bienes, argumentando la pertenencia a un vínculo, y por tanto indivisible. Aún así, la Real Audiencia dictó sentencia a favor del Hospital por considerar poco probada la pertenencia de las tierras al citado vínculo. La familia, por medio de Nicolás de Franchy, intentó incluso una transacción de los bienes con el administrador del Hospital a 5 de enero de 1790, la cual no se llevó a cabo²⁷.

La familia Franchy está ligada a la historia de la capellanía y patronato de San Antonio Abad, siendo uno de estos su último capellán conocido. Es por eso por lo que la presencia de los Franchy en las tierras de la hacienda parece probada hasta el siglo XX, ejemplo de ese interés y pertenencia de las grandes familias del Valle de La Orotava por las tierras de Acentejo.

²² El capitán Miguel Franchy Alfaro fue enterrado en la capilla de los Reyes, capilla familiar, de la antigua iglesia de la Concepción de La Orotava el 6 de agosto de 1677. AHDSCLL. Fondo 2. 1. 60.

²³ AHPLGC. Real Audiencia. Procesos. Expte. 9123. f. 12.

²⁴ *Ibid.*, f. 23.

²⁵ *Ibid.*, f. 10. Según muestra el citado documento, la economía de Miguel de Franchy no era muy boyante, teniendo gran parte de sus tierras hipotecadas. Debía este a Diego Gallegos, deán de la Catedral de Las Palmas, por tributos en San Pedro de la Rambla la cantidad de «5002⁷5 y 500 maravedies» (ff. 23 y 24).

²⁶ *Ibid.*, f. 12.

²⁷ *Ibid.*, f. 13. Nicolás Segundo de Franchy heredó de su padre, Francisco Tomás de Franchy, los derechos sobre la Hacienda de San Antonio con motivo de su matrimonio con Candelaria Gallegos. Era Francisco Tomás hijo de Francisco de Franchy y nieto del sargento mayor Sebastián de Franchy. El pleito contra el Hospital es continuado por sus descendientes hasta Juana de Franchy, quien comienza el 8 de enero de 1848 y lo finaliza, con el dictamen a favor del Hospital, a 15 de octubre de 1874.

LOS CALZADILLA

La familia Calzadilla tomó el apellido de su lugar de origen, Calzadilla de los Barros, Badajoz, desde donde llegó el primero de ellos en la segunda mitad del siglo XVI, Alonso García Calzadilla de Albújar. Si bien los primeros se asentarían en La Orotava, sería en La Victoria de Acentejo donde, gracias a la creación de diversos mayorazgos y su comercio con el vino, alcanzarían un alto grado económico y social que hizo de esta una de las principales familias de la Comarca de Acentejo²⁸. El importante lugar dentro de la burguesía agraria alcanzado por los Calzadilla permitió su unión con algunas de las más refutadas familias del Valle de la Orotava, quienes a su vez parecen buscar en estos el sustento económico que empieza a fallar. Por tanto, unos aportarían el prestigio y otros la economía.

Uno de estos enlaces matrimoniales es el llevado a cabo por el capitán Antonio González Calzadilla, natural de La Victoria de Acentejo, heredero de los mayorazgos de su tío el beneficiado Matías Pérez Calzadilla y de su hermano el canónigo Baltasar Pérez Calzadilla, con Catalina Antonia Grimaldi Valcárcel Lugo Home de Franchy, natural de La Orotava. Catalina Antonia era hija de Francisco Grimaldi Rixo y Valcárcel, descendiente de Doménico Grimaldi Rixo, genovés conquistador de Tenerife, y de Isabel Home de Franchy. Esta última era nieta del capitán Juan Antonio de Franchy y de Juana Betancourt Velásquez, descendiente del citado sobrino de Francisca Velásquez de Ábalos.

A pesar de la importancia social de la familia, la pronta muerte de los padres, y la situación económica derivada de ella, parecen ser las principales causas de un matrimonio ventajoso fuera de la Villa. Así lo expresan los contrayentes en carta al obispo:

[...] decimos q.^e nos tenemos dada fe y palabra de esposos y p.^a ponerla en execucion y contraer matrimonio, no tenemos impedimento alguno como en toda forma lo juramos: pero p.^r ser yo la subsodicha huérfana de Padre y Madre, y hallame al presente en el Monasterio de Sta. Clara de dha. Villa à donde he sido educada desde la infancia me seria muy molesto y de gran pudor q.^e se publiquen amonestaciones, no pudiendo tambien p.^r mis pocos medios solemnizar estas funciones segun es estilo entre personas de calidad en dha Villa [...]²⁹.

La posesión de tierras de los mayorazgos de los Calzadilla, cuyas propiedades se encontraban principalmente en los hoy municipios de La Ma-

²⁸ Para más información sobre la familia Calzadilla véase AA. VV. (en prensa).

²⁹ AHPLPGC. Real Audiencia. Procesos. Expte. 8130. f. 231.

tanza y La Victoria de Acentejo, hizo que estos estuviesen especialmente interesados por la posesión del patronato de San Antonio Abad. La cercanía de estos y la calidad de los clérigos nacidos en la familia, quienes destacaron el patronazgo, los convertía en claros candidatos³⁰. Ese interés llevó a los mismos no sólo a poseer la capellanía y patronato de San Antonio Abad, sino también a intentar perpetuarlo en su familia, tal y como se ha mostrado en un apartado anterior.

A pesar de lo expuesto, tan sólo uno de ellos fue patrono-capellán, Antonio Calzadilla y Grimaldi, beneficiado de San Pedro de El Sauzal, desde el año de 1809 hasta su muerte, ocurrida el 5 de febrero de 1819³¹. Su sobrino, Nicolás Tomás Calzadilla y García de la Cruz, futuro deán, así como su hermano Juan Antonio Calzadilla Grimaldi, pretendieron la posesión de la misma, iniciando pleitos que se alargarían a lo largo de años, sin un resultado positivo para estos. Debieron ser la mentalidad más desacralizada del Novecientos y la desamortización las que, con la desaparición de las capellanías, hicieron que los Calzadilla no gozasen de un mayor protagonismo en la historia de la capellanía y patronato de San Antonio Abad en La Matanza de Acentejo.

CONCLUSIÓN

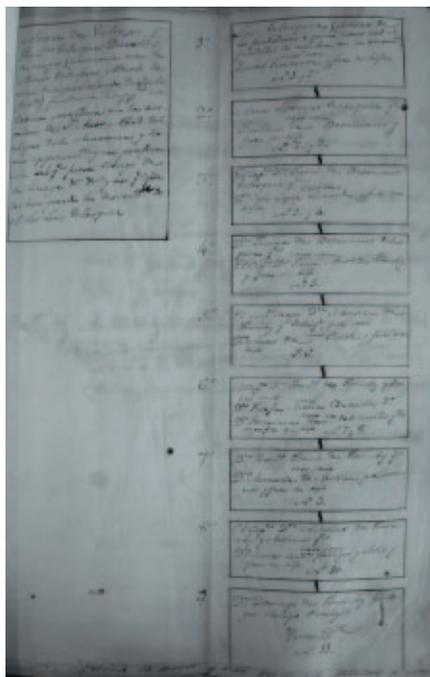
La especial relación de los hombres y mujeres del Antiguo Régimen con lo sagrado les llevó a la creación de capellanías y ermitas. Estas debían mantenerse económicamente, por lo que solían vincularse a las mismas unas determinadas posesiones, especialmente tierras de cultivo. La función era variada, desde el agradecimiento por el capital o dones obtenidos hasta la singularización espacial en la población, pasando por el prestigio social, la seguridad de las misas anuales por el alma de los fundadores y su familia, así como el mantenimiento de aquellos descendientes atraídos por la vocación religiosa.

³⁰ Los Grimaldi llevaron una importante labor de patrocinadora en La Orotava, entre los que destacó Luis Grimaldi Rizo de Ponte y Lugo, quien no sólo fue uno de los impulsores de la iglesia de San Juan Bautista del Barrio del Farrobo sino que erigió la hacienda y ermita de San Felipe Neri. Para más información véase Fraga González, 2009. Los Calzadilla, por su parte, desarrollaron una importante labor patrocinadora en los templos en los que ejercieron, especialmente en Nuestra Señora de La Victoria, en la población del mismo nombre, donde erigieron la capilla de San Matías, la ermita de San Juan Bautista dentro de su hacienda en La Victoria de Acentejo, la Iglesia de San Pedro en El Sauzal o la catedral de Santa Ana en Las Palmas de Gran Canaria. Para más información, véase Armas Núñez (2010) y AA.VV. (en prensa).

³¹ AHPLPGC. Real Audiencia. Procesos. Expte. 8130. f. 29. Antonio Calzadilla fue enterrado en la Iglesia de San Pedro de El Sauzal, de donde era beneficiado, el día 7 de febrero.



1. Actual ermita de San Antonio Abad de La Matanza de Acentejo.
(Foto: Fernando Cova del Pino.)



2. Árbol genealógico de Domingo Franchy Gallegos. AHPLPGC. Procesos. Expte. f. 40.



3. Árbol genealógico de Nicolás Tomás Calzadilla y García de la Cruz. AHPLPGC. Procesos. Expte. f. 22.

La riqueza de las tierras de la capellanía y patronato de San Antonio Abad de La Matanza de Acentejo, especialmente por el cultivo de los viñedos en las mismas, hizo de esta una de las más singulares del norte de Tenerife. La fama del santo patrón, uno de los primeros arribados a la isla, así como la importancia de las familias que ejercieron su patronato, han hecho de su ermita una de las más conocidas. Estas familias lucharon por su posesión, conscientes de la importancia económica y social que les reportaba, por lo que se crearon a lo largo de los siglos una abundante documentación que demuestra no sólo la importancia y el interés de las familias del Valle de la Orotava en la Comarca de Acentejo, sino también el valor de la capellanía y patronazgo citados dentro de la historia insular.

CAPELLANES DE SAN ANTONIO ABAD

- * Juan Pérez (1539-?)
- * Antonio Franqui Velásquez (?-c.1664)
- * Antonio Franqui Velásquez (1664 -c.1678).
- * Juan Antonio de la Torre (1679-?).
- * Antonio Home de Franchi y Lugo (?- c.1722).
- * Pablo Tomás de Escan Home de Franqui (1734-c.1777).
- * José Guillermo Soler Castilla y Velásquez (1779-1803).
- * Antonio Domingo Calzadilla Grimaldi (1805-1819).
- * Domingo Franchy Gallegos (1829-c.1835).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMAS NÚÑEZ, J, 2009: *Tempus edax est rerum. Patrimonio religioso de La Matanza de Acentejo*. Ayuntamiento de La Matanza de Acentejo.
- ARMAS NÚÑEZ, J, 2010: «Religión y milicia: los militares como patrocinadores artísticos en los templos de La Matanza y La Victoria de Acentejo», en *XIX Coloquio de Historia Canarioamericana*. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria, en prensa.
- ASCANIO Y LEÓN HUERTA, R, s.a.: *Devoto de San Antonio Abad*. Santa. s.n. s.l.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., 1995: *Patronato artístico en Canarias en el siglo XVIII*. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria.
- FRAGA GONZÁLEZ, C, 2009: «Patrocinio y donaciones artísticas en el clero de La Orotava», en *El Señor a la Columna y su Esclavitud*. Ayto. de la Villa de La Orotava, Hermandad de la Esclavitud del Cristo atado a la Columna y CICOP. La Orotava, pp. 155-178.

- LEÓN ÁLVAREZ, F. J., 2004: «El libro de cuentas de la ermita de San Antonio Abad de La Matanza de Acentejo (1781-1805)», *Revista de Historia Canaria*. Universidad de La Laguna. 2004, pp. 291-326.
- MARTÍNEZ GALINDO, P. M., 1998: *La vid y el vino en Tenerife. En la primera mitad del siglo XVI*. Instituto de Estudios Canarios. La Laguna.
- AA.VV., en prensa: *El prestigio de una familia. Patrimonio y memoria de los Calzadilla en La Victoria de Acentejo*. Ayto. de La Victoria de Acentejo.

Una loa mariana inédita de Juan Bautista Poggio: *El Amor Divino* (1700)

An Unpublished Marian Praise by Juan Bautista Poggio:
El Amor Divino (1700)

VÍCTOR J. HERNÁNDEZ CORREA

Resumen: Fundada en 1676 por el obispo de Canarias Bartolomé García Ximénez, la Bajada de la Virgen de las Nieves de La Palma ha sido, sin duda, uno de los marcos festivos que mayor riqueza espectacular ha generado a lo largo de la historia en el Archipiélago. Pocas celebraciones de las Islas han logrado producir un *corpus* tan abundante en loas, autos, danzas coreadas y otros números de raíz parateatral. El primer nombre conocido en la tradición de esta literatura dramática de asunto mariano es el del palmero Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707), autor prolijo, además, en obras de tema eucarístico, que estrenó igualmente en Santa Cruz de La Palma con ocasión de la cita sacramental anual. Al inventario conocido de loas poggianas para la Bajada de la Virgen se añade ahora un nuevo título, *El Amor Divino*, escrito para la edición de las fiestas de 1700 y repuesto sucesivamente en 1720 y 1780 durante la procesión de entrada triunfal de la imagen a la ciudad.

Palabras clave: teatro barroco, loa mariana, Bajada de la Virgen de las Nieves, Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707), amor divino.

Abstract: Founded in 1676 by the bishop Bartolomé García Ximénez, the «Bajada de la Virgen de las Nieves», at the island of La Palma, was, undoubtedly, one of the contexts that has generated the most spectacular richness in the Canary Islands. Only a few celebrations at the Archipel has produced a so great corpus of loas, autos, danzas coreadas and another paradramatic pieces. The first known name in this theatrical literature tradition of Marian subject is Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707), hard-working author of, furthermore, eucaristic pieces that were played at Santa Cruz de La Palma for its sacramental annual appointment. To the known catalogue of Poggio's praises written for the «Bajada de la Virgen» now we can added a new title, *El Amor Divino*, made for the 1700's celebrations and then replayed in 1720 and 1780 during the triumphal entry of the Virgin image to the city.

Keywords: baroque theater, loa mariana, Bajada de la Virgen de las Nieves, Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707), El Amor Divino.

LA BAJADA DE LA VIRGEN DE LAS NIEVES Y SUS FUENTES DOCUMENTALES

Muy poco es lo que sabemos aún sobre los orígenes y primeras celebraciones de la Bajada de la Virgen de las Nieves (Santa Cruz de La Palma), fiesta cuya fundación formalizó el obispo de Canarias Bartolomé García Ximénez en 1676, quien la instituyó con periodicidad quinquenal para conmemorar en la capital palmera la festividad y octava de la Purificación de Nuestra Señora (2 de febrero), también nombrada *feria de las Candelas* o, simplemente, *día de la Candelaria* (Lorenzo Rodríguez, 1975-2011, I: 12-15). Este vacío de conocimiento se debe, en primer lugar, al habitual olvido al que las modas historiográficas suelen someter el pasado literario, espectacular y festivo en las Islas y, en segundo término, responde a una insólita e incomprensible carencia de exhumaciones textuales, tanto literarias (narrativas, líricas y dramáticas) como históricas (concejiles, eclesiásticas, notariales o particulares). No obstante lo dicho, merecen destacarse ciertos alumbramientos con los que la crítica ha contribuido a historiar la Bajada como un contexto crucial del devenir festivo de La Palma; tales hallazgos se han focalizado en torno a cinco centros documentales: el Archivo de la Familia Poggio (Breña Alta), el Fondo Antonino Pestana Rodríguez de El Museo Canario (Las Palmas de Gran Canaria), la Biblioteca Cervantes de la Real Sociedad Cosmológica (Santa Cruz de La Palma), el Fondo Lorenzo Mendoza del Archivo Municipal de Los Llanos de Aridane y el Archivo de Jaime Pérez García (Santa Cruz de La Palma), menospreciándose otros recursos informativos como el Fondo del Concejo del Archivo Municipal de Santa Cruz de La Palma, los archivos parroquiales de El Salvador y de Nuestra Señora de las Nieves, así como una buena porción de colecciones literarias que podemos encontrar en archivos particulares como el de la Familia Vandewalle, custodiado en el Archivo Histórico Diocesano de Tenerife (La Laguna), el de Alberto José Fernández García (Santa Cruz de La Palma) o el Fondo Rodríguez Moure de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Laguna; o en bibliotecas, como la de la Universidad de La Laguna, la Municipal de Santa Cruz de Tenerife o la José Pérez Vidal (Santa Cruz de La Palma)¹.

¹ Adviértase que la consulta pública de algunos de estos centros no podía hacerse efectiva hasta hace sólo unos años. Un fragmento importante del Archivo de la familia Vandewalle, cuyo último poseedor fue el clérigo Luis Vandewalle y Carballo (1906-1987), se custodia en el Archivo Diocesano de Tenerife, pero la poca difusión de su existencia y la falta de un adecuado tratamiento archivístico han sido obstáculos para su consulta. Los

El primero fue conocido durante años como Archivo de Félix Poggio; más tarde, tras la muerte de su principal titular, el periodista y escritor Félix Poggio Lorenzo (1904-1971)², como Archivo de la Vda. de Félix Poggio, siendo este último el nombre más habitual con el que ha sido acreditado en el terreno que nos ocupa. Sólo en los últimos años, especialmente gracias al empeño de Manuel Poggio Capote —miembro de la saga familiar e investigador—, este archivo ha recobrado la denominación que históricamente le corresponde, intitulándose con el patronímico del linaje que lo ha venido emitiendo. Se trata, pues, de la documentación generada por los Poggio como solar principal tras el enlace por poderes del genovés Juan Ángel Poggio (1595-1662) con la palmera María Maldonado y Monteverde (1612-1666) el 24 de marzo de 1630, a partir del cual se unieron las piezas transmitidas por ésta desde la llegada de la familia Maldonado —y otras ramas vinculadas— a La Palma en el Quinientos, y se sumaron luego las estirpes adheridas con posterioridad, como Valcárcel, Alfaro, Escobar, Lugo o Álvarez, entre otras³.

Por su parte, el Fondo Antonino Pestana Rodríguez, *sensu stricto*, es más bien una colección facticia aglutinada por su propietario (1859-1938) a lo largo de su dilatada vida personal —como investigador de asuntos históricos y merced a sus contactos con otras familias— y profesional,

manuscritos que atesora la Biblioteca de la Universidad de La Laguna cuentan con catálogo impreso (Fernández Palomeque y Morales Ayala, 2002) y en línea, así como los de la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife (Biblioteca Pública Municipal, 1989). El Archivo de Alberto José Fernández García, todavía en manos de los herederos de su titular, sigue siendo territorio blindado, lo que es una lástima dadas las noticias que tenemos acerca de su riqueza literaria. Por su parte, la Biblioteca Insular José Pérez Vidal dispone de catálogo digital de manuscritos, destacando, entre ellos, la serie relativa al diálogo entre el castillo y nave (copias en su mayoría), que abarca los siglos XIX y XX, así como la correspondencia mantenida por Pérez Vidal con otros investigadores, en la que resultan de interés, además de los datos consignados, algunas piezas fotográficas adjuntas.

² Sobre Félix Poggio Lorenzo, véanse las semblanzas biográficas que trazan Pérez García (2009: 328-329) e Izquierdo (2005, III: 117-118). Fue precisamente Poggio Lorenzo quien inició modernamente las primeras pesquisas históricas en este archivo, publicando los resultados en artículos aparecidos en prensa. Cuando se refiere a él en su genealogía de la familia Poggio, Tabares de Nava (1959: 851) reconoce: «Fervoroso patriota y caballero ilustrado y gentil, a su conocimiento de la historia insular y amor a las tradiciones familiares debemos numerosos datos de los consignados en la presente reseña genealógica». En fecha posterior, han continuado su labor de pesquisa en el archivo familiar Millares Carlo (1932; Millares Carlo y Hernández Suárez [1975-1993]), Fernández Hernández (1992, 1993 y Poggio Monteverde [1985]), Abdo Pérez y Rey Brito (Abdo Pérez, Rey Brito y Pérez Morera, 1989 y Poggio Monteverde [1985]), Poggio Capote (2001) y Poggio Capote y Petisco Martínez (2005).

³ Sobre la cuestión, véanse los trabajos de Tabares de Nava (1959) y Poggio Capote (2001).

algunos de cuyos cargos le facilitaron el acceso a determinados documentos; de hecho, tras su muerte, ocurrida en Las Palmas de Gran Canaria, la cabecera *Diario de Avisos de La Palma* reconocía: «Fué el Sr. Pestana, persona de relevantes méritos en nuestra sociedad contemporánea, persona entusiasta de los estudios históricos, supo organizar un archivo particular de interesantísimo valor, hombre patriota y culto, su fallecimiento constituye la pérdida de un gran valor palmero»⁴. Actualmente, de este legado es depositaria la sociedad grancanaria El Museo Canario⁵.

La Biblioteca Cervantes, de la que es propietaria la Real Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma, conserva no pocos manuscritos e impresos de autores palmeros de muy diversa procedencia⁶. El origen de las versiones de las obras de Juan B. Poggio albergadas allí no se conoce todavía, si bien es posible que éstas formaran parte de las donaciones realizadas a finales del siglo XIX por Luis José Vandewalle de Cervellón y Quintana (1851-1924), VI marqués de Guisla Ghiselín, junto a otras piezas

⁴ «Don Antonino Pestana». *Diario de Avisos de La Palma* (Santa Cruz de La Palma, 23 de mayo de 1938), p. [2]. Consultense para su biografía: Pérez García (2009: 324) e Izquierdo (2005, III: 93-94).

⁵ Además de la caza de obras de J. B. Poggio, de la que se ha encargado Fernández Hernández (1992; 1993; Poggio Monteverde [1985]), el Fondo Antonino Pestana ha permitido el hallazgo de documentos de interés, como la *Instrucción hecha por D. Domingo Hernández y Carmona, como Regidor de Fiestas nombrado por este Ilustre Cabildo para la Bajada de Nuestra Señora de las Nieves, por lo que respecta desde su bajada hasta colocarla en su santuario* (1805), publicada por Pérez García (2001: 119-120). O de textos clave como la crónica de la Bajada de 1845, debida a José de Santa Ana de Guisla-Pinto (?-1865), que incluye las obras representadas, así como las octavas murales creadas para la ocasión (Rey Brito y Abdo Pérez, 2005; Hernández Correa, 2006), o como los libretos teatrales y emblemas de la Bajada de 1810 (Hernández Correa, 2008) o el carro de 1850 (Abdo Pérez y Rey Brito, 2010). Del fondo conocemos un primer inventario en El Museo Canario, del que existe copia en la Biblioteca Insular José Pérez Vidal. Además de los trabajos ya citados, Hernández Pérez (2001: 234) incluye en nota una relación de obras dramáticas y coreográficas representadas en distintas ediciones de la Bajada.

⁶ Una primera aproximación al *corpus* espectacular que conserva, clasificado en teatro, carros, diálogos, loas, danzas y zarzuelas, es la que publicaron Rey Brito y Abdo Pérez (1984: 30-32). Para una visión general de todos sus fondos, véase López Mederos (2005). Siguiendo la estela iniciada por trabajos de tipografía canaria de Vizcaya Cárpenster y Hernández Suárez, ahora Poggio Capote y Regueira Benítez (2003: 286-293 y 304-322) estudian su colección bibliográfica regional y catalogan nuevos ejemplares de impresos canarios no descritos con anterioridad. Por su parte, Aguilar Janeiro (1991-1992) y López Mederos (2004) se introducen en la historia de la Sociedad y en la formación de sus colecciones. Últimamente, ha aparecido también un catálogo del llamado *Fondo Antiguo Impreso*, que, por supuesto, pone al día las ediciones vinculadas con el tema que nos ocupa: programas, carros, loas, diálogos entre el castillo y la nave y danzas coreadas (Aguilar Janeiro y Morales García, 2008).

que debieron integrar el rico Archivo de la Familia Vandewalle; hacia el 12 de enero de 1892, don Luis hizo entrega de «una porción de obras antiguas y modernas que tenía en su biblioteca, calculándose en más de mil volúmenes» y, hacia el 30 de diciembre de 1893, de otro «gran número de volúmenes»; fue tal el caudal de materiales incorporados a la biblioteca por su medio que, en sesión de 19 de marzo de 1906, el presidente de la sociedad admitió sin ambages el hecho de que, en su mayoría, los libros contenidos entonces por la biblioteca procedían de la generosa aportación del erudito marqués, que destacaba junto a las de algunos otros próceres⁷. La cuestión es que, hoy en día, el archivo y biblioteca originales se hallan divididos en al menos dos fracciones fundamentales de fácil acceso para el público: la donación realizada a la Cosmológica por el VI marqués de Guisla Ghiselin y lo que parece el grueso primitivo, que forma parte del Fondo de la familia Vandewalle, custodiado en el Archivo Histórico Diocesano de La Laguna⁸; en este sentido, no deja de llamar la atención la circunstancia de que coexistan en ambos segmentos versiones de un mismo texto, como ocurre, por ejemplo, con los *Obsequiosos lemas y expresiones afectuosas de un amigo del R. P. Fr. Jacob Antonio Delgado Sol en aplauso de su tercera elección*, una crónica de las fiestas celebradas en septiembre de 1781 en el real convento de la Inmaculada Concepción de Santa Cruz de La Palma para conmemorar con emblemas, empresas, divisas y otros recursos literarios, artísticos y lúdicos, el tercer nombramiento de fray Jacob Antonio Delgado Sol (c. 1619-1782) como prelado de la provincia franciscana de San Diego de Canarias⁹.

El Archivo Lorenzo Mendoza dejó de estar en manos de sus últimos titulares —quienes, por razones obvias de seguridad, apenas daban pie a su consulta— hasta 2004, en que entró en el Archivo Municipal de Los Llanos de Aridane (Santiago Pérez, 2005b). Recientemente, Santiago Pérez (2005a) ha dado a conocer su contenido siguiendo la clasificación propuesta por la norma universal ISAD-G. En él, además de alguna copia de loas de Poggio, como *La Nave* (1705)¹⁰, se han localizado interesantes manuscritos como *Las Fiestas por la bajada de Nuestra Señora de las Nieves, en el año de 1860*, subtítulo *Opúsculo histórico-contemporáneo*, una crónica muy completa y crítica que realiza su autor, el ya maduro periodista,

⁷ Las citas de las sesiones las hemos tomado de López Mederos (2004: 441-442).

⁸ Sobre el contenido literario de este fondo, véase la sinopsis de González Sánchez y Hernández González (2005: 196-197).

⁹ Sobre los dos manuscritos y su estudio lingüístico, véase Hernández Correa (2003).

¹⁰ Archivo Municipal de Los Llanos de Aridane, Fondo Lorenzo Mendoza: *Loa a Nuestra Señora de las Nieves a los cinco años que viene a la ciudad. Es el año de 1705. Escribióla el Ldo. D. Juan Bautista Poggio y Monteverde*, leg. F, n. 21.

maestro sedero, hombre de negocios y ex político José María Fernández Díaz (1806-?), sobre la cita lustral de aquel año, y que dio al público Pérez García (2004).

Finalmente, el Archivo de Jaime Pérez García (1930-2009), hoy integrado como fondo en el Archivo General de La Palma, es fruto de la labor investigadora consumada por su colector, que fue cronista oficial de Santa Cruz de La Palma desde 1973 hasta su fallecimiento y notable estudioso de la historia social, arquitectónica y urbanística de la capital palmera. Además de contener documentación heredada de su familia, el archivo es, en gran medida, el resultado de una extraordinaria y encomiable labor de rescate de papeles, «viejos e inservibles», según los consideró durante mucho tiempo la mentalidad dominante de sus poseedores; a lo largo de sus años de trabajo, Pérez García, que había aprehendido de primera mano la importancia de aquellos testimonios escritos, no dudó en imponer un modelo conservacionista que, afortunadamente, combatió con éxito la tendencia a destruir de forma deliberada o simplemente a dejar perecer estos legados. Como consecuencia de la amplitud de miras de su producción y de su extraordinario conocimiento —minucioso hasta el detalle— de las vidas personales y profesionales de los palmeros de ayer, Pérez García suministró información muy valiosa contenida en su propio archivo. Para el tema que nos ocupa, su gran aportación fue la edición y anotación, junto a Antonio Abdo Pérez, Antonio Bethencourt Massieu, José Feliciano Reyes, Manuel Lobo Cabrera, Jesús Manuel Lorenzo Arrocha y Pilar Rey Brito, del manuscrito anónimo *Descripción de todo lo que pasó en la Bajada de Nieves en La Palma*, una crónica ágil y populista que da cuenta, no sin algunas notas de clara intención crítica, teñidas de un fino y a veces crudo sentido del humor, de los preparativos, desarrollo y conclusión de los actos programados para la cita de 1815¹¹.

JUAN BAUTISTA POGGIO MONTEVERDE, AUTOR INAUGURAL DE LA BAJADA

En su mayoría, lo que sabemos hoy de las primeras convocatorias lustrales lo debemos a las pesquisas practicadas en algunos de estos fondos, principalmente en busca de la obra de Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707), a quien la crítica no ha dudado en considerar el primer autor dramático de la Bajada de la Virgen. Un carácter pionero que se percibe doblemente: porque es, según los datos que se han manejado hasta ahora,

¹¹ La edición, en Pérez García (1997). Años antes, durante la presentación de la publicación del texto de la *Descripción verdadera [...] de la Bajada de 1765*, Jaime Pérez García (1990: 14-15 Y 19) ya adelantaba algunos pormenores de esta crónica.

el primero del que se conoce obra; y, por ser el único, el escritor más antiguo. Ahondando en ello, digamos que no será hasta el siglo XVIII cuando se abran tres excepciones al elenco de autores dramáticos palmeros de nombre acreditado: Isidoro Arteaga de la Guerra (1670-1741), beneficiado de la iglesia parroquial de El Salvador, poeta y dramaturgo, autor de una *Loa para las fiestas que hace al Señor Sacramentado el capitán Juan Acuña y Guisla*, de la que sólo conocemos el título (Pérez García, 2009: 54), el también clérigo Francisco de Leiría (1692-1764), de cuya autoría es una *Loa a Jesús Nazareno* fechada en 1712 (Pérez García, 2009: 149), y el teniente coronel Nicolás Massieu Salgado (1720-1791), quizás el más prolijo de los tres, creador de poesías emblemáticas, divisas y empresas con ocasiones festivas, crónicas, textos piadosos y varias obras de teatro aún inéditas (Pérez García, 2009: 265-266). Junto a ellos, sobresale una extensa producción dramática manuscrita cuyos autores han permanecido en un estricto anonimato; tal ocurre con una buena cantidad de danzas y loas para el *Corpus* o con los pocos ejemplares localizados destinados a la Bajada de la Virgen: las loas y carros de 1765, transcritos en la ya citada crónica de aquel lustro (también de autor ignorado) y los dos carros para la edición de 1790, cuyos libretos conserva El Museo Canario. Como decimos, Poggio, por ser el único conocido de los que se acercan con textos a los orígenes fundacionales de la fiesta palmera dedicada a la Candelaria, es también el primero. Por ello, el conjunto de su obra es también *toda* la obra dramática de la Bajada de la Virgen desde 1680 hasta 1707, en septiembre de cuyo año nuestro clérigo muere en Santa Cruz de La Palma.

La producción poggiana queda reducida a la breve relación loística que ha publicitado modernamente el profesor Fernández Hernández, su principal estudioso y editor: *Hércules, Marte de Tebas*, escrita para ser representada en el convento dominico de San Miguel de las Victorias en 1685 (Poggio Monteverde, 1985: 113-139; Fernández Hernández, 1992: 216-217 y 349-352), en cuya orden profesó su hermano fray Victoriano Poggio (1650-?); *El Pregón*, estrenada en 1690 (Poggio Monteverde, 1985: 221-233; Fernández Hernández, 1992: 217-219 y 353-360; Fernández Hernández, 1993: 181-190), *El Ciudadano y el Pastor*, puesta en escena en 1695 (Poggio Monteverde, 1985: 261-275; Fernández Hernández, 1992: 219-221 y 361-369); *La Emperatriz*, tal vez estrenada en 1700, pero, seguro, repuesta en 1720 (Poggio Monteverde, 1985: 235-247; Fernández Hernández, 1992: 221-224 y 370-378; Fernández Hernández, 1993: 191-201); y *La Nave*, escenificada en 1705 (Poggio Monteverde, 1985: 277-293; Fernández Hernández, 1992: 224-228 y 379-389). A esta nómina ha de añadirse, asimismo, una loa repuesta en 1780 con música de Juan Antonio Ripa Blanque (1721-1795), maestro de capilla de la catedral de Sevilla, editada

por primera vez en 1873 a cargo del dramaturgo Antonio Rodríguez López (1836-1901), quien la fechó entonces en 1765; la crónica de la Bajada de este lustro, sin embargo, no la incluye entre las que se pusieron en escena en aquel año (Henríquez Pérez, 1965; Fernández Hernández, 1993: 205-215; Hernández Correa, 2010: 140-141). La titularemos desde ahora *Amor y Cuidado*, en memoria de los dos primeros personajes que abren la escena.

UNA NUEVA LOA DEL REPERTORIO POGGIANO

A la luz de este panorama fácil es de comprender la importancia que entraña la loa que ahora presentamos, cuyo manuscrito conserva el Fondo Rodríguez Moure de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Laguna (Rodríguez Mesa y Macías Martín, 2000: 565). En primer lugar, porque a través de ella podemos reconstruir algunos pormenores de la evolución teatral primigenia de la fiesta lustral, en la que la loa mariana, como la eucarística en el marco del *Corpus*, alcanzó un puesto más que relevante en los recorridos procesionales. En segundo término, porque se recupera en su contexto una loa hasta ahora inédita, que completaba el ritual del recibimiento de la imagen en su entrada triunfal en la ciudad por el llano de la Cruz del Adelantado, situado hacia la vertiente norte. En tercer lugar y no menos interesante, puesto que en la versión que nos ha llegado se nos da noticia de las reposiciones posteriores del libreto tras su estreno en 1700: 1720 y 1780. A la reconstrucción de la fiesta y su teatro hemos de añadir los valores literarios, tanto los que por sí posee la obra, como por los índices de coincidencias que nos permitirán adscribirla sin reparos al quehacer loístico de Poggio.

El personaje principal, el Amor Divino, ya había sido usado por el autor en al menos dos obras: en la loa sacramental publicada en 1685, dedicada a su pariente Melchor de Monteverde y Brier (1660-1730), capitán de infantería de las milicias palmeras, hermano mayor de la Cofradía del Santísimo de la parroquial de El Salvador y fundador de la capilla de San José del real convento de la Inmaculada Concepción de Santa Cruz de La Palma¹²; y en la loa mariana *Amor y Cuidado*, repuesta en 1780 con partitura de Ripa (Henríquez Pérez, 1965). O había aludido a él, como en *Hércules, Marte de Tebas*

¹² Sobre esta loa, véanse Poggio Monteverde (1985: 71-87) para la ed. facsímil a partir del ejemplar conservado en el Archivo de la familia Poggio; Poggio Monteverde (1985: 91-111) y Fernández Hernández (1992: 299-314) para la ed. moderna; también los estudios de Abdo y Rey (Poggio Monteverde, 1985: 63-70), Fernández Hernández (1992: 198-203) y el completísimo de Díaz Armas (1990-1992). Los datos biográficos de Melchor de Monteverde y Brier, en Peraza de Ayala (1959: 527-528), Pérez García (2009: 282) y Fernández Hernández (1992: 198-199, nota 66).

(vv. 161 y ss.) a través del tópico del *amor potens*: «Llebad, Señora, con vos / estas ansias siempre cortas / y permitidle al amor / los afectos que pregona, / que en leyes de bien querer / a soberanas personas, / aunque sean las divinas, / son licencias generosas / repetir lo que se ama / y olvidar lo que se obra».

Desde el punto de vista estructural, el poeta sigue aquí el esquema de la lucha entre opuestos, enfrentando el estado de ánimo del Amor Divino antes de la llegada de la imagen de la Virgen a la ciudad, caracterizado por un auténtico caos del cosmos y de los elementos, con el que se revela con su presencia y, en especial, con su mirada, tema (el poder ocular de la Virgen) ampliamente utilizado ya por Poggio (v. gr., en *Hércules, Marte de Tebas*, vv. 99-112 y 141-144) y que vuelve a retomar en esta loa de 1700 (vv. 45 y ss.). Y entre los distintos recursos técnicos que repite en otras obras y que reitera ahora, merecen destacarse los que remiten a la asimilación por parte de nuestro autor de ciertas técnicas calderonianas, como el empleo del esquema enumeración-correlación-recapitulación, el uso del tropo léxico del dilema y, en el plano métrico, su preferencia por el romance.

Poggio sigue aquí reinventando su concepción práctica de la loa, que no emplea como *introito* a una comedia o auto de mayor extensión —según vemos en algunas de sus loas sacramentales¹³—, sino como una obra, aunque breve —como era habitual entre los creadores del género—, exenta y autónoma, pero integrada en el espectáculo de la fiesta; en este caso, en la recepción triunfal de la Virgen en el llano de la Cruz del Adelantado. Lo que sabemos hasta ahora y lo que confirmamos por esta nueva pieza es que Poggio inaugura —y luego habrán de continuarlo las generaciones siguientes— el proyecto de la loa mariana como un escaparate formal y lleno de contenidos (alegóricos, de ponderación, bíblicos, literarios e históricos) con el que potenciar la teatralidad que ya en sí mismo llevaba consigo el protocolo de recepción realizado en distintas paradas a lo largo del recorrido procesional: en el llano de la Cruz de la Dehesa, en el llano del Adelantado —que marcaba la entrada gloriosa en la ciudad—, en las bocacalles que limitaban con la arteria principal, en la iglesia parroquial de El Salvador, en los claustros e iglesias conventuales, o en las despedidas del llano de la Cruz, en el antiguo Velachero, y de la cueva de la Virgen (en el barranco de Santa Catalina)¹⁴.

¹³ Díaz Armas (1990-1992: 170-171) identificó las «obras mayores» que preludiaban las loas sacramentales de Poggio para el *Corpus* de Santa Cruz de La Palma de 1680, 1685, 1688 y 1689.

¹⁴ Hoy en día, esta riqueza teatral ha sido reducida a unos pocos números concentrados en la denominada *Semana Grande*, en la que conviven con varias danzas coreadas: el carro, que se representa el viernes, el diálogo entre el castillo y la nave, que continúa adscrito a la procesión de entrada triunfal de la Virgen en la ciudad (el domingo) y la loa de recibimiento en la plaza de España (que sustituye, también en el domingo grande, la que se escenificaba

No se presentan uniformes las fuentes de que Poggio se sirvió para escribir esta loa. Tal variedad demuestra en unos casos una sólida formación en cultura greco-latina, en otros su conocimiento directo de la Biblia y, en último y no menos importante lugar, su tendencia a insertar algunos de los principales acontecimientos sobrenaturales de naturaleza histórica. La mayor parte de tópicos y temas presentes en el texto tienen su origen en distintas tipologías discursivas que pueden agruparse, así, en tres grandes bloques: las fuentes literarias clásicas (referencias a Apolo, Orfeo o Argos), las bíblicas (en la que sobresale el motivo de la *virgo potens* o mujer fuerte del libro de los *Proverbios*) y, finalmente, las históricas, tomando en este sentido como objetivo notional ‘el pasado de la isla de La Palma’ y su relación con la Virgen de las Nieves; en este apartado entran las citas que tratan de ilustrar al auditorio acerca de las bondades recibidas de la imagen en el transcurso del tiempo: los episodios de sequía, de plaga de langosta y de erupciones volcánicas.

LA REPRESENTACIÓN

No creo necesario insistir en el deber que tiene la crítica de aunar esfuerzos para ir definiendo un panorama más completo del teatro en las Islas atendiendo a su doble naturaleza literaria y espectacular. El extraordinario caso de la Bajada de la Virgen, sin parangón en el resto del Archipiélago, ha logrado en sus tres siglos de historia plantear en este sentido un reto importante a los historiadores de la fiesta gracias a un singular programa en el que prima, ante todo, la simbiosis y convivencia de distintas artes, discursos y planteamientos de actuación y escenográficos. La literatura y sus variados modelos —lírica, narrativa, oratoria, dramática, historiográfica o emblemática— encuentran en la Bajada de la Virgen de las Nieves un cuadro de expresión en el que parece primar siempre lo espectacular y una asociación artística que persigue entrelazar hasta el límite el universo de los sentidos. Nada escapa a ese significado profundo de la representación, comprendida aquí en su faceta comunicativa y de mera exhibición. La Bajada, surgida en Santa Cruz de La Palma en 1676, nace a partir de un desarrollo previo de la fiesta del *Corpus* en la capital insular, que le sirve de arquetipo y a la que parafrasea en todos los ámbitos. La amplitud de la exaltación eucarística que se alcanza con el Barroco, con su característica multiplicidad formal y conceptual, es trasla-

en el interior de la parroquia matriz). En la última edición (2010) se recuperó para la procesión del retorno la loa de despedida que se celebraba en el siglo XVIII frente a la cueva donde, según la tradición, fue hallada la imagen, en el margen meridional del barranco de Las Nieves. Desde 1925 se representa durante la ascensión la *Alegoría de la Conquista de esta isla de La Palma* de José Felipe Hidalgo (1884-1971) en otra cueva, situada algunos metros más arriba, a los pies del barrio de El Roque.

dada a lo mariano. Poggio, quien también participará en la consolidación del teatro y de los espectáculos del *Corpus* en La Palma, copia sus propios modelos —adaptándolos, someténdolos y enriqueciéndolos— hasta convertir la Bajada de la Virgen en una de las citas del calendario festivo canario más ricas e interesantes por su nivel de teatralidad.

Tal y como quedó establecido en el documento inaugural pertinente, la Bajada de la Virgen de las Nieves aclama la fiesta y octava de la Purificación de Nuestra Señora o de Candelaria, fijada en el almanaque el 2 de febrero; con ello, su fundador, el obispo de Canarias Bartolomé García Ximénez, añadía una muestra más de su predilección por la advocación mariana de la patrona del Archipiélago. Según consta en el libro de mandatos de la iglesia parroquial de El Salvador, la imagen de la Virgen de las Nieves debía traerse a la ciudad «cada cinco años, para celebrar con su asistencia la fiesta y octava de Ntra. Sra. de Candelaria, por el mes de Febrero, y repitiéndose el devoto culto con que se celebró el año de 1676 y que se comenzase el quinquenio el año de 1680 y de allí en adelante»¹⁵. La jornada del 1 de febrero, reservada para el traslado procesional de la imagen desde su santuario hasta la iglesia parroquial de El Salvador, contaba con un programa amplio de actos, compuesto de rituales de recepción, oraciones comunitarias de acción de gracias y toda clase de espectáculos —entre ellos, fuegos de artificio, danzas coreadas y loas—, representados en distintos puntos del tránsito; unos y otros dilataban, así, el recorrido desde su partida hasta su término. El primer alto, en el Llano de la Cruz de la Dehesa o Frontón, seguido de los que se hacían en la ermita del Santo Cristo del Planto y en la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación. Pasado el barranco de Santa Catalina (hoy, de Las Nieves), que divide en dos el sector norte de la ciudad, en la vertiente meridional tenía lugar el cuarto descanso (**fig. 1**). Se emplazaba en este punto hasta finales del XVIII el denominado *llano de la Cruz del Adelantado*, que tras los aluviones que arrasaron la zona en octubre de 1783 y, especialmente, en el otoño e invierno de 1792, fue reconvertido en alameda. El monumento a la cruz de la conquista se reubicó a unos pocos metros hacia el interior, con objeto de resguardarlo de posibles desbordamientos que volviesen a amenazar su ruina; en 1893, coincidiendo con el cuarto centenario de la anexión de la isla a la Corona, tomó el estado y asiento actuales (**fig. 2**)¹⁶.

¹⁵ Archivo Parroquial de El Salvador (Santa Cruz de La Palma): *Libro 3.º de mandatos*, apud Lorenzo Rodríguez (1975-2011, I: 12-13).

¹⁶ Sobre los citados aluviones y sus consecuencias en la reordenación urbana posterior de esta zona, véanse: Lorenzo Rodríguez (1975-2011, I: 465-466); Bethencourt Massieu (1988: 272-286); Pérez García (1995: 421-422); Abdo Pérez, Rey Brito y Pérez Morera (1989: 71-72).

Como decimos, en su antigua ubicación hacia el margen del barranco, el protocolo exigía una cuarta parada de la procesión¹⁷. Abandonada la ciudad extramuros, este punto marcaba la entrada en el sector urbano a través de la arteria principal, las actuales calles Pérez de Brito y O'Daly. Este cambio espacial requería de una transformación formal y conceptual que señalase un grado más en el itinerario triunfalista del recorrido. Y con este fin se mudaban las indumentarias los clérigos que acompañaban la procesión y se integraba en el cortejo el resto de representantes eclesiásticos, políticos y militares, dispuestos en aquel punto. Desde la salida del santuario habían formado parte de él únicamente uno de los beneficiados de la parroquial de El Salvador, una representación del Cabildo compuesta por dos regidores, más un escribano y un cajero que señalaba el ritmo del paso, y los hermanos de la Cofradía del Santísimo de la iglesia de Las Nieves. La entrada gloriosa de la imagen mariana en esta fiesta, jurada por el Cabildo, la Iglesia y el pueblo, demandaba un incremento de los niveles de gravedad y dignidad y, por tanto, de la asistencia oficial, por lo que se sumaban ahora los demás capitulares, los otros dos beneficiados de El Salvador y los representantes de las comunidades religiosas (dominicos y franciscanos), hermandades y militares armados. Además, según fijó el obispo fray Joaquín de Herrera en 1782, el ceremonial establecía que «llegando a la cruz del Tercero se mudará los ornamentos ricos prevenidos allí para este fin, se hará Pausa con la Señora y entrando se cantará el Te Deum» (fig. 3)¹⁸.

En la fábrica de este triunfalismo simbólico participaron asimismo otros elementos no menos importantes, como la decoración de las calles, la construcción de un arco festivo a base de elementos vegetales y animales vivos, bajo el cual se hacía pasar la imagen en sus andas silletas, la música,

¹⁷ No hemos contado la pausa que minutos antes se realizaba en el barranco para representar el diálogo entre el castillo y la nave, ya que la crítica ha puesto como fuente de esta pieza la loa *La Nave* de Poggio, escrita y estrenada al parecer en 1705 (Abdo Pérez, Rey Brito y Pérez Morera, 1989: 8-9). Damos por sentado, pues, que el diálogo entre el castillo y la nave no debió instituirse formalmente en el aparato teatral de la procesión de entrada de la imagen a la ciudad antes de 1705; a lo sumo, esto debió ocurrir en ese mismo lustro o poco después; la primera edición en la que encontramos el diálogo emparentado con el texto poggiano es la de 1765. Por lo que respecta a su escenario principal (el barco construido sobre una isleta o peñón en el cauce del barranco), los testimonios que conocemos también encuadran este número en pleno siglo XVIII; algunos, como el ingeniero Francisco Jacot, sitúan su construcción hacia 1737 (Tous Meliá, 2007: 104); otros, como el diputado del común Dionisio O'Daly, la retrasan hasta 1762 (Bethencourt Massieu, 1988: 286, nota 86). No obstante, esta hipótesis habrá de contrastarse con otras fuentes que puedan en el futuro dar nuevas pistas. De momento y hasta que no haya indicios claros de que se representase este diálogo a partir de otro libreto distinto al de 1705, contamos la pausa del llano de la Cruz del Adelantado en cuarto lugar.

¹⁸ *Apud* Abdo Pérez, Rey Brito y Pérez Morera (1989: 67).

la pirotecnia y el teatro. Nuestros esfuerzos por obtener noticias concretas sobre la recepción del llano de la Cruz del Adelantado en la edición lustral de 1700 han resultado infructuosos; nada ha aparecido al respecto en las cuentas de propios del Concejo de La Palma, que en ese año invirtió sólo 300 reales en la fiesta de Las Nieves (5 de agosto), 50 ducados en las del *Corpus* (junio) y 1482 reales y un cuarto en las exequias por la muerte del rey Carlos II (celebradas el 11 de noviembre)¹⁹. Tal vez pueda servir como ejemplo de lo que sucedió en aquel año la información que suministra el autor anónimo de la crónica de la Bajada de 1765:

llegando a la cruz del Adelantado, salió a recibirla la nobilísima Ciudad, venerable clero y comunidades y capitanes con sus compañías sobre las armas, que en el llano de dicha cruz esperaban con la maior parte de la ysla, y en donde el festivo clamor de cajas, trompetas, clarines, ynstrumentos tiros y fuegos de artificio exaltava el gozo del corasón a los ojos. Hallábase este llano, que es el principio de la ciudad, frondosamente adornado de Ramos, flores y banderas, donde, llegada que fue la Señora, hizo pausa vajo un arco hecho de obra, aunque campestre, primorosa, colgado de figuras de alfeñique, alcorza y una corona de lo mismo, palomas y liebres vivas. Ynterín que el Preste y Diáconos mudaron las vestiduras de damasco que traían, para vestir las de tela, se representó una loa por un niño de dose años, vestido de gilguero (Abdo Pérez, Rey Brito y Pérez Morera, 1989: 22).

Para cumplir con la etiqueta teatral que completaba el ciclo protocolario, Juan B. Poggio previene para la cuarta edición de la Bajada de la Virgen una loa representada probablemente sobre un tablado levantado al efecto. Siguiendo la estela calderoniana, a la que tantas veces se ha adscrito la producción del dramaturgo palmero, la loa cuenta con su habitual «infraestructura musical», no sabemos si, en este caso, debida a su propia autoría, bien a la de alguna de sus hermanas, las madres sor Juana de San Joaquín (1637-?) y sor María de Santa Florentina (1638-?), monjas profe-

¹⁹ Archivo Municipal de Santa Cruz de La Palma, Fondo del Concejo: *Libro de cuentas de propios* (1666-1702), 641-1, s. f. El precio de las exequias del último monarca de los Habsburgo fue recogido en una memoria que comprendía los gastos «En sera, ofisiales, que hizieron el tumulo Uaietas, para aforrarlo, y para los ropones de los porteros, y Vestido del pregonero, y otros Costos». Precisamente para esta ocasión, Poggio compuso varias poesías murales en castellano y en latín que se colgaron en la iglesia parroquial, algunas de las cuales colectó Lorenzo Rodríguez (1901: 101-103; 1975-2011, II: 171-172). Véanse también las versiones de las piezas reunidas por Fernández Hernández (1992: 239). De los preparativos de estas fiestas mortuorias se han ocupado Lorenzo Tena, Poggio Capote y Hernández Correa (2007: 244-246).

sas en el monasterio clariso de Santa Águeda de Santa Cruz de La Palma —tal vez ya fallecidas en 1700—, o la soltera Petronila Poggio (1645-1701), quienes ayudaron al escritor en la composición, o a algún otro autor que, en cualquier caso, desconocemos²⁰. Las indicaciones de intervención musical están descritas por Poggio en dos acotaciones, al inicio y al final de la obra, y es posible, a juzgar por la articulación del recibimiento del llano de la Cruz del Adelantado de 1765, que en esta ocasión volviese a estar presente la misma agrupación de viento metal (clarines y trompetas) y percusión (cajas). Las cajas y las trompetas, acompañadas de clarín y, a menudo, también de disparos y de otros instrumentos, fueron de «obligado uso» en las salvas y aclamaciones que ejecutaba el Ejército y, como Calderón, cabe pensar que Poggio adaptase el principio de la loa, cantado por el Coro, al tono y ritmo clamorosos marcados por este acoplamiento instrumental²¹; de este modo, Poggio y los organizadores del recibimiento se servían, además, de los mismos instrumentos e intérpretes militares preparados en este punto para cumplir el ceremonial de la entrada triunfal de la Virgen con el «clamor de cajas, trompetas, clarines, ynstrumentos tiros y fuegos de artificio [que] exaltava el gozo del corasón a los ojos». Para lograr esta imbricación, nuestro dramaturgo recurre a dos procedimientos: por un lado, al exhorto de los ciudadanos, a la vez, personajes invocados y público, a que salgan de su caótica cotidianidad para contemplar a la Virgen; y, por otro, a marcar en el discurso la presencia del clarín y del propio Coro (vv. 9-16) como agentes copartícipes:

²⁰ Lorenzo Rodríguez (1901: 95-96) anota: «es constante que Poggio se dedicó á la poesía dramática y lírica, cuya música era también obra suya y de alguna de sus hermanas que, según tradición, cultivaba las nobles artes con singular gusto y maestría». Sobre las hermanas del autor, consúltense las notas biográficas de Tabares de Nava (1959: 826). Sabemos también que en composición e interpretación destacaron, además de las hermanas de Poggio, otras monjas del monasterio clariso palmero; el anónimo autor de la crónica de la Bajada de 1765 explica que, en el recibimiento de la imagen, «cantaron las Religiozas una célebre tonada que duró quasi media hora, dejando gustoso a todo el Pueblo por el primor con que cantaron»; y que, durante los 17 días en que ésta permaneció en el monasterio, «se cantaban diversas tonadas y motetes a la missa y, por la tarde, se cantaban letanias de nueva composición, con el maior beneplácito del Auditorio» (Abdo Pérez, Rey Brito y Pérez Morera, 1989: 53 y 54). Del mismo modo, las madres dominicas del monasterio de Santa Catalina de Siena de Santa Cruz de La Palma sobresalieron en el ámbito musical; la citada crónica reseña la loa representada en su iglesia en términos bastante elogiosos: «Fue imponderable el primor con que se executó esta loa, assí en mússica (por serlo todas las más religiosas, y algunas tan diestras en los ynstrumentos, que disputan los ynteligentes si les tocan mejor los músicos de Canaria, y hasta compositora primorosa alguna de ellas) como en representación» (Abdo Pérez, Rey Brito y Pérez Morera, 1989: 44).

²¹ Sobre estas combinaciones instrumentales y sus usos en Calderón, consúltense: Querol (1981: 89-90).

Salid â ver la segunda
 celestial hermosa eva,
 que por eso tantos coros
 de dulces hijos la cercan.

Que son Ruiseñores,
 que son filomenas,
 Clarin de sus glorias,
 que amantes celebran.

De nuevo, ya al final de la loa, Poggio vuelve a adaptar el texto a las exigencias del engarce instrumental y vocal, valiéndose ahora del Amor Divino para anunciar la entrada del Coro:

has puros, y santifica
 â tus amantes Palmeses,
 que alegres con tu venida,
 dicen ya con tiernas voces,
 que forman sus ancias finas.

No habría de ser excesiva la dificultad que entrañaba la ejecución musical. En este sentido, téngase en cuenta que casi siempre los protagonistas eran niños. Aunque en las acotaciones no se hace indicación expresa de la cuestión, sabemos por varios testimonios que esta loa y otras interpretadas en la iglesia parroquial y en los claustros y capillas conventuales eran protagonizadas por actores jovencísimos. La selección previa de los actores-cantantes en función de sus dotes para la declamación, su nivel de afinación, su potencia de voz y, en especial, su donaire, así como la dirección artística y las dilatadas jornadas de ensayo suplieron la falta de experiencia y la corta edad de estos infantes. Así, por ejemplo, en 1765 interpretó la loa de recibimiento del llano de la Cruz del Adelantado un mocito que, aunque no contaba con más de doce años, «dejó a los oyentes tan admirados de su gracia y donosura, que fue llanto el para bien por el gusto de averse oydo cantar tan graciosamente, siendo la primera loa que el niño ejecutaba» (Abdo Pérez, Rey Brito y Pérez Morera, 1989: 23).

Lamentablemente, nada podemos concluir acerca de los artificios escenográficos, tramoyas e ingenierías teatrales empleados en la aparición del personaje principal a escena²². De lo que sí informa una de las acotacio-

²² Lo mismo ocurre con otras loas, en las que Poggio apenas da pistas al respecto. Téngase en cuenta, de cualquier manera, que casi siempre nos hallamos ante manuscritos copia-

nes es del modelo del vestuario y atrezzo del Amor Divino: túnica blanca, corazón asaetado sobrepuesto en el pecho y carcaj vacío al hombro. El modelo iconográfico fue empleado en otras ediciones lustrales, como en la *Loa del Recivimiento en Señor San Salvador* de 1765, en la que este mismo personaje porta «túnica de encarnado y plata y sobre el pecho un corazón con flechas de oro y coronado de Rosas blancas, y el carcaj vacío y en la mano un ramillete de Azucenas, y con manto igual a la túnica» (Abdo Pérez, Rey Brito y Pérez Morera, 1989: 29). La alegoría no era nueva para Poggio, quien la incluyó como personaje clave en una de sus loas sacramentales (1685) para arbitrar la disputa que enfrentaba a las potencias del alma la Voluntad y el Entendimiento, y que sirvió a su editor para darle título²³. También al principio y al final de su loa mariana *Amor y Cuidado*, con una función clamorosa y anunciante muy semejante a la que se presenta aquí (Fernández Hernández 1993: 205-215). Nuestro autor, que había abandonado su carrera como abogado para ordenarse *in sacris* en 1678, conocía bien el motivo del corazón asaetado como símbolo del amor divino y de la *Charitas*, inaugurado por san Agustín en el libro IX (cap. II, § 3) de las *Confesiones*:

Las saetas de vuestro amor y caridad habían traspasado ya mi corazón, y tenía atravesadas vuestras palabras en lo íntimo de mi alma; además de eso, los ejemplos de vuestros fervorosos siervos, que vuestra gracia había hecho pasar de las tinieblas a la luz y de la muerte a la vida, reunidos todos en el seno de mi memoria e imaginación, eran como unas brasas encendidas que quemaban y consumían todo el material pasado de los afectos terrenos, para que su gravedad no me arrastrase a las cosas de este mundo: ardía ya en mi corazón tan activo fuego, que cualquier aire de contradicción que saliese de semejantes bocas y lenguas engañosas más pudiera servir para avivarlo que para extinguirlo (San Agustín, 2002: 177).

La Ordo Fratrum Sancti Augustini, fundada por el papa Inocencio IV en el siglo XIII, hubo de tomarlo como emblema, transportándolo a su escudo. Pronto, el motivo se entremezcló con las representaciones greco-latinas de los dioses del amor, Cupido y, en especial, de su opuesto, Anteros, simbolizado como el amor correspondido e identificado por el Cristianismo con el amor sagrado. De ahí, la aljaba vacía de flechas que, en contra de la

dos por colectores interesados en la obra poggiana y que las memorias escenográficas más detalladas eran entregadas por el poeta a los organizadores, responsables de su financiación. De ahí la importancia de continuar indagando en toda clase de fuentes, dispersas aquí y allá.

²³ Para esta loa remitimos a la nota 12.

representación común, se hallan clavadas en el corazón del que las porta. La lectura de san Agustín, obligada para el Poggio estudiante de leyes y para el Poggio ordenado sacerdote, se evidencia en su correspondencia (Fernández Hernández, 1992: 411), o en la carta que remite a fray Juan de Lesur el 10 de diciembre de 1669 en respuesta al pésame enviado por éste condoliéndose por la muerte de su hermano Agustín Poggio (1641-1669), quien, como habría de hacer luego Juan Bautista, estudió primero Derecho en Salamanca para tomar los hábitos poco después. Aparte de las fuentes directas y otras representaciones propiciadas por la Contrarreforma, Poggio tuvo oportunidad en sus años de estudio en Salamanca de entrar en contacto con los círculos agustinos universitarios y, en especial, con la obra lírica de fray Luis de León, editada en Madrid por vez primera en 1631, un año antes de nacer nuestro autor. En su «Oda XXII» (lib. I, vv. 1-6), el poeta castellano insinúa el motivo del carcaj sin flechas para enarbolar su idea del amor verdadero:

El hombre justo y bueno,
el que de culpa está y mancilla puro,
las manos en el seno,
sin dardo ni azagaya va seguro,
y sin llevar cargada
la aljaba de saeta enherbolada (León, 2008).

Ni que decir tiene que la diversidad de materiales vigentes en su tiempo brindó a Poggio múltiples herramientas sobre las que basar la composición de su visión: desde la poesía lírica o dramática, pasando por los manuales de devoción o compendios teológicos, hasta, por supuesto, las colecciones emblemáticas; por ejemplo, el obispo Juan de Horozco y Covarrubias (Bernat Vistarini y Cull, 1999: 231), cuyos *Emblemas morales* fueron tan comunes en las bibliotecas del siglo xvii a partir de su primera edición segoviana de 1589 y de las de 1591 o 1603-1604, incluye el motivo del corazón alado y herido por una flecha que asciende hacia la gloria celeste en su emblema 8, queriendo con ello significar que el verdadero gozo no se halla «debaxo del cielo» sino en el contacto fiel con Dios.

Por otro lado, la ambivalencia en el uso del color blanco o rojo en la túnica vista más arriba admite de hecho dos interpretaciones: el rojo es el tono reglado en las representaciones de la virtud de la Caridad, en recuerdo de la sangre derramada por su causa; en otro orden, el blanco alude a la pureza del alma que está en contacto con Dios; de ahí su elección por Poggio para vestir su Amor Sagrado.

EPÍLOGO

En la casa familiar, situada en la calle real de Santiago de Santa Cruz de La Palma (hoy, O'Daly, 13), dio su último suspiro el poeta el 20 de septiembre de 1707. Minutos antes había recibido los santos sacramentos y el 19 había cerrado testamento ante el escribano público de la isla Andrés de Huerta. En su último dictado había nombrado como albacea a su hermano Felipe Bautista Poggio (1647-1723), predestinado por orden de nacimiento (era el penúltimo de 13 hermanos) a tomar inevitablemente la carrera de las armas o los hábitos eclesiásticos a fin de conservar su posición. Varios golpes de suerte cambiarían su destino para siempre, pues, primero, su hermana Petronila le había legado sus bienes por manda testamentaria y, luego, el primogénito de la casa, que había dejado el estado civil por el religioso en 1677, le nombraba asimismo universal heredero. De este modo, los hermanos Poggio Maldonado cumplían con los deberes encomendados por su padre, el genovés, quien en sus últimas voluntades les había aconsejado: «por cuanto son muchos y la hacienda es poca para poder ser dividida se conserven en paz y conformidad todos juntos sin dividirla en pedazos porque desta suerte se conservara dicha hacienda y mi casa en el lustre que yo la he sustentado hasta aquí portandose en todo con las obligaciones de quien son» (Pérez García, 1995: 118). La coronación eclesial de Poggio venía avalada por una conducta intachable y por una tendencia hacia lo religioso, según declaró el 2 de junio de 1677 Blas Lorenzo Méndez, «compadre del Pretendiente», en los autos abiertos para iniciar el expediente de ordenación; Juan Bautista Poggio era presentado como hombre «Virtuoso, onesto y recoxido de buena Vida fama Y costumbres» e «ynclinado a las cossas Eclesiasticas mas q a las seglares Y profanas»²⁴. Aquel 20 de septiembre, durante la mañana, se celebró la misa cantada por el ánima del difunto, reservándose la tarde para el entierro, verificado en la capilla de San Pedro de la iglesia de El Salvador; Poggio, yacente, recorría por última vez la arteria principal en la que tantas loas de su puño y letra vio representar:

a la ora competente fueron Los Ven^{es} Benef^{tos} y capellanes de esta parrochial a las casas de La habitacion de dho difunto y hicieron La encomendacion de alma por raçon de La hermandad y confraternidad de La cofradia del s^{or} san Pedro de que era hermano dho difunto = y después se boluio a dhas casas y se canto el responso y se hizo el entierro a esta yglesia parrochial acompanando- Le Los ven^{es} Benef^{tos} con tres capas y todos los capellanes de dha parrochial, y en La calle V[b]o tres posas, Las dos a pedim^{to} del heredero y albacea, y La otra

²⁴ Archivo Histórico Diocesano de Tenerife, Fondo Diocesano (San Cristóbal de La Laguna): Expedientes de clérigos, 27-23 [27-15B], leg. 2, f. 4v.

por obligacion de dha hermandad, y se Le dixo vigilia cantada con asistencia [d]e dhos V^{nes} Benef^{dos} y capellanes Los quales acompañaron p^a su casa a los doLoridos y dieron gracias²⁵.

EDICIÓN DE LA LOA *EL AMOR DIVINO*

NOTA PRELIMINAR

Atendiendo a la demanda que desde hace unos años vienen haciendo los historiadores de la lengua, la presente edición sigue el modelo propuesto por la ALFAL para la transcripción textual, por lo cual se respetan las características ortográficas y gramaticales del manuscrito (uso de mayúsculas, signos de puntuación, tildes, abreviaturas, etc.). En cursiva van las acotaciones, la entrada del personaje principal, la foliación (entre paréntesis) y otras marcas (como la invocación inicial en forma de cruz, que, además, incluye paréntesis). Para facilitar la lectura y la localización de fragmentos concretos, se ha añadido en el margen derecho la numeración de los versos, que se señala también en cursiva. En el título y en las acotaciones se ha indicado el cambio de línea mediante la barra vertical.

DESCRIPCIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

[Poggio Monteverde, Juan Bautista]. *Loa en celebración de la venida de Nuestra Señora de las Nieves, que se representó a la entrada de esta Ciudad*. Ms. ca. 1780. 3 ff.

Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife; Fondo Rodríguez Moure, 140 (22/41) [*Legajo 1 de poesías*]. La Laguna (Tenerife); Rodríguez Mesa y Macías Martín (2000: 565).

EDICIÓN

(f. 18r)

(Cruz.)

Loa | En celebracion de la venida de nrâ. s. de Ni- | -eves, que se repre-
sentó a la entrada de esta | Ciudad. Año de 1700 = 1720 = 1780 = | —re-
presentala el Amor— ||

²⁵ Archivo Parroquial de El Salvador: *Libro 4º de actas de difuntos* (1692-1708), f. 450v.

Musica

Salid â ver ciudadanos
 la peregrina mas bella
 que dió auroras a los montes
 y â los prados Primavera.

—
 Que no es sino rosa, 5
 que no es sino estrella,
 que no es sino Feniz,
 que no es sino perla.

—
 Salid â ver la segunda
 celestial hermosa eva, 10
 que por eso tantos coros
 de dulces hijos la cercan.

—
 Que son Ruiseñores,
 que son filomenas,
 Clarin de sus glorias, 15
 que amantes celebran.

—
 Salid â ver â Maria
 cuia divina pureza
 es Virgen Madre del Sol
 amanecido en la tierra. 20

—
 El mar la conoce,
 el prado, y la celva,
 las aves, y peces,
 los hombres, y fieras.

—
 Entrad, dueño amado, 25
 que todas las dichas
 de tus ojos nacen,
 y en tus manos jiran.

*Sale el Amor vestido de blanco | con el carcaz vacio, y las flechas en el
 corazon; que traerá sobrepuesto en el pecho &c^a. ||*

(f. 18v)

Amor

Mil años ha, gran Señora
 (si es bien q^e. a mil años ciña 30
 de los sinco de tu ausencia
 la inmensidad padecida)
 mil añoz buelvo â decir:
 (que en ausencia de tal dicha
 ni aun repetidos mil añoz 35
 miden el dolor de un dia)
 mil añoz â pues, señora
 que ausente tu, no tenian
 ni el Abril sus asucenas,
 ni el Agosto sus espigas, 40
 ni el Oriente sus mañanas,
 ni las auroras sus risas,
 ni Apolo sus consonancias,
 ni Orpheo sus armonias;
 que estando, mi dueño, ausentes 45
 tus ojos, que vivifican,
 quanto sus luces encienden,
 la flor, no es flor, sino espina,
 esterilidad los frutos,
 obscuridades el dia, 50
 la Musica triste llanto,
 y el dulce metro fatiga:
 como susede en la ausencia
 de la Luz, que confundidas
 las formas de los Objetos; 55
 son asaltoz las caricias
 las harmonias estruendos
 funesto espanto la risa,
 horrores las hermosuras,
 y miedos las alegrias. 60
 Ausentes, mi bien, tus Ojos
 nada para mi fue dhâ:
 confundieronce los bienes,
 turbaronce las delicias,
 y fue todo mi vivir 65
 una muerte repetida:
 Pues aquella, que del alma
 en esperanzas prolijas
 me dexaste, al ausentarte,
 no mitad, sino reliquia, 70

â mi corazon, en donde
vivo Cadaver yazia,
de sepultados alientos
reformó una muerte viva

(f. 19r)

siendo cruz de mis dolores	75
lo mismo con que vivia.	
¿Mas para que me detengo	
en hidalgas groserias	
de amantes, q ^e . nunca cesan	
de decir sus ancias finas,	80
sin ver, que dhô. mi nombre,	
quedaron sus penas dichas?	
Amante soy, y tan fino,	
que soi la fineza misma:	
porque soy aquel Amor,	85
que con la ausencia crecia:	
aquel amor, todo Argos,	
para velar sus caricias:	
aquel amor q ^e . se ha armado	
de Saetas padecidas:	90
aquel amor cuias alas	
sin mudarle lo subliman.	
¡Ô quien, para celebrar	
tu dulce amable venida,	
robace â los Serafines	95
sus melifluas armonias!	
tus mismas obras te alaben,	
y eloquentes te vendigan,	
de tu Ciudad en las puertas,	
tus luces, que al Sol admiran.	100
A ti miró iluminado	
el Sabio, quando decia:	
alaben la muger fuerte	
en las puertas sus continuas	
obras, que la merecieron	105
los triunfos q ^e . la subliman.	
Tu eres la fuerte, invencible,	
gloriosa muger, repitan	
de tu Ciudad en las puertas,	
tus glorias, tus maravillas.	110
¿Quien fecundó nrôs. Campos	
quando de barbara Orilla	

viviente nube exhalada,
 ô torpe sombra abortiva,
 que admiró nrâ region 115
 violento susto del dia,
 desatandose en copiosas
 voracidades nocivas
 esterilisé las plantas

(f. 19v)

y destruíó las espigas? 120
 ¿Quien sino tu, cuia fuerte
 Misericordia extermina
 aun de lo yá padecido
 la inevitable desdicha?
 ¿Quien enjugó nrô. llanto, 125
 quando fatal nrâ. Ysla,
 horriblemente turbada
 de aquella injuria influida,
 que labraron en su pecho
 ardientes sulfureas iras, 130
 desahogando el furor
 rasgó sus entrañas mismas,
 y en respirados alientos
 las arrojaba divisas
 al mar, que â tantos horrores 135
 cedió el lugar de su Orilla?
 ¿Quien sino tu, q^e. invencible
 en tus piedades, hacias
 fuertes priciones de nieve
 para las llamas altivas? 140
 ¿Quien restauró tantas veces
 las cosechas ya perdidas?
 ¿De q^e. otro Cielo bajaron
 las asistencias benignas?
 ¿La Nieve ya no esperada? 145
 ¿La llubia ya no creida?
 Quando el divino rigor,
 por merecida justicia,
 paro en el signo de Piscis
 la febricitante, activa 150
 calidad del seco, adusto,
 canero, con cuia maligna
 influencia secó los campos,
 haciendo por maravilla

el Estio en el Ynvierno, 155
 que mudaste tu en delicias,
 sin costar mas el milagro,
 que haver tu, siempre propicia,
 divertido â nrô. Paiz
 los influxos de tu vista, 160
 que hicieron fecundo el campo
 en asucenas, y espigas.
 ¡Ô q^e. bien muestras, Señora,
 las ancias, con q^e. nos miras!
 ¡Que bien pruebas q^e. nos miras!
 ¡Que bien pruebas q^e. eras nrâ. 165
 solo p^a. nrâ. dicha!

(f. 20r)

¡Y que ser nosotros tuios,
 es favor q^e. nos sublima
 Tuios somos, y eres nrâ.
 es bien q^e. se repita: 170
 somos tuios, como hijos
 de tu adopcion compaciva:
 y eres nrâ. como herencia
 de bendiciones divinas.
 ¡Ô dulce amada nivaria! 175
 ¡Ô portentosa Maria!
 pues desatada tu Nieve
 en mil raudales de vida,
 componen tus abundancias
 el que cantaba el Psalmista, 180
 de la gran Ciudad de Dios
 Rio, que la letifica:
 bañen la Palma tus aguas,
 has puros, y santifica
 â tus amantes Palmenses, 185
 que alegres con tu venida,
 dicen ya con tiernas voces,
 que forman sus ancias finas:

Música y repite | el Amor

En hora dichosa venga
 tu hermosa Nieves divina 190
 â fecundar de asucenas
 los Corazones q^e. animas.

—

Entrad Dueño amado,
que todas las dichas
de tus ojos nacen, 195
y en tus manos jiran.

—

Fin

Servicio de Patrimonio Histórico, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma
patrimoniohistorico@santacruzdelapalma.es

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDO PÉREZ, A., y P. REY BRITO (edits.), 2010. *Bajada de Nuestra Señora la Virgen de las Nieves en el año de 1850*. [Estudios de J. Pérez Morera, J. Tous Meliá y J. M. Lorenzo Arrocha]. Cabildo Insular de La Palma, Santa Cruz de La Palma, D. L. 2010. Ed. fac.
- ABDO PÉREZ, A., P. REY BRITO y J. PÉREZ MORERA, 1989. *Descripción Verdadera de los solemnes Cultos y célebres funciones que la mui noble y leal Ciudad de Sta Cruz de la yslla del Señor San Miguel de la Palma consagró a María Santísima de las Nieves en su vaxada a dicha Ciudad en el quinquennio de este año de 1765*. Ed. de A. Abdo y P. Rey. Notas de J. Pérez Morera. Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de La Palma-Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, Santa Cruz de La Palma.
- AGUILAR JANEIRO, M.^a del C., 1991-1992. «La Sociedad “La Cosmológica” de Santa Cruz de La Palma: pasado, presente y futuro». *Parabiblos: Cuadernos de Biblioteconomía y Documentación*. 5-6: 69-71.
- AGUILAR JANEIRO, M.^a del C., y M.^a de los Á. MORALES GARCÍA, 2008. *Catálogo del fondo antiguo impreso de La Palma (1764-1950): archivo y biblioteca públicos concertados «Cervantes»*. Sociedad Cosmológica, Santa Cruz de La Palma.
- BERNAT VISTARINI, A., y J. T. CULL, 1999. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Fuentes clásicas y traducción de los motes de Rev. E. J. Vodoklly, s. J. Presentación de P. M. Daly y S. López Poza. Akal, Madrid.
- BETHENCOURT MASSIEU, A., 1988. «Santa Cruz de La Palma (1780-1795): una ciudad insular canaria en la crisis del Antiguo Régimen», en *Serta gratulatoria in honorem Juan Régulo*, t. III. Universidad de La Laguna, La Laguna, pp. 267-301.
- BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL, SANTA CRUZ DE TENERIFE, 1989. *Inventario general de manuscritos: 1888-1988: edición conmemorativa del 1 centenario de la*

- inauguración de la Biblioteca Pública Municipal de Santa Cruz de Tenerife.* Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- DÍAZ ARMAS, J., 1990-1992. «El estilo dramático de Juan Bautista Poggio en la *Loa sacramental* de 1685». *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*. XXXVI-XXXVII: 169-187.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R., 1992. *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707): estudio y obra completa*. Aula de Cultura de Tenerife-Cabildo Insular de Tenerife.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R., 1993. *El grupo de La Palma: tres poetas del siglo XVII: Pedro Álvarez de Lugo, Juan Pinto de Guisla y Juan Bautista Poggio*. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de La Palma.
- FERNÁNDEZ PALOMEQUE, P., y M.^a L. MORALES AYALA (cat. y red.), 2002. *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de La Laguna*. Servicio de Publicaciones-Universidad de La Laguna, La Laguna.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, J., y C. L. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2005. «Sinopsis histórica del Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna». *Cartas Diferentes: Revista Canaria de Patrimonio Documental*. 1: 191-200.
- HENRÍQUEZ PÉREZ, M., 1965. «Una loa del siglo XVIII para la “Bajada de la Virgen”». *Diario de Avisos*. junio-Especial Bajada: 1b.
- HERNÁNDEZ CORREA, V. J., 2003. «Un documento para la historia del español de Canarias: los *Obsequiosos lemmas y expreciones afectuosas de un amigo de el R^{mo}. P^e. Fr. Jacob Ant^o. Delgado Sol. [...] en aplauso de su tercera eleccion. Año de 1781*», en *Estudios sobre el español de Canarias: Actas del I Congreso Internacional sobre el español de Canarias*, t. II. Academia Canaria de la Lengua-La Caja de Canarias, Islas Canarias [sic], pp. 841-859.
- HERNÁNDEZ CORREA, V. J., 2006. Reseña de REY BRITO, P., y A. ABDO PÉREZ (edits.), 2005, en *Cartas Diferentes: Revista Canaria de Patrimonio Documental*, 2: 269-281.
- HERNÁNDEZ CORREA, V. J., 2008. «“Llanto de España, lágrimas por el rey”: perspectivas políticas del teatro en la Bajada de la Virgen de las Nieves de 1810». *Boletín de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife*. Extra 1: 495-524.
- HERNÁNDEZ CORREA, V. J., 2010. «“En el alma escribí y amor la pluma dio”: la Virgen de las Nieves y su literatura hasta 1900», en *María, y es la nieve de su nieve: favor, esmalte y matiz: Espacio Cultural Rafael Daranas: Casa Massieu Tello de Esclava: Santa Cruz de La Palma: del 25 de junio al 31 de agosto de 2010*. Obra Social-CajaCanarias, [Santa Cruz de La Palma], pp. 133-157.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.^a V., 2001. *La isla de La Palma: las fiestas y tradiciones*. Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife-Gran Canaria.
- IZQUIERDO, E., 2005. *Periodistas canarios: siglos XVIII al XIX: propuesta para un diccionario biográfico y de seudónimos*. Gobierno de Canarias-Consejería de Educación, Cultura y Deportes-Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria. 3 vols.
- LEÓN, F. L. de, 2008. *Poesías*. Ed. de Javier San José Lera. Universidad Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.

- <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=29822&portal=268>>.
- LÓPEZ MEDEROS, J. M., 2004. «Sociedad La Cosmológica [: i]». *Revista de Estudios Generales de la isla de La Palma*. 0: 433-445.
- LÓPEZ MEDEROS, J. M., 2005. «Sociedad La Cosmológica: II: somera aproximación a los fondos bibliográficos de la Biblioteca “Cervantes” de la Sociedad La Cosmológica». *Revista de Estudios Generales de la isla de La Palma*. 1: 549-568.
- LORENZO RODRÍGUEZ, J. B., 1901. *Notas biográficas de palmeros distinguidos*, v. 1. Imp. Diario de Avisos, Santa Cruz de La Palma.
- LORENZO RODRÍGUEZ, J. B., 1975-2011. *Noticias para la historia de La Palma*. Eds. resp. de J. Régulo Pérez (1.^a y 2.^a ed. del t. I), F. Leopold Prats (1.^a ed. de los ts. II y III) y J. E. Pérez Hernández (3.^a ed. del t. I y 1.^a ed. del t. IV). Instituto de Estudios Canarios-Cabildo Insular de La Palma, La Laguna-Santa Cruz de La Palma, 4 vols.
- LORENZO TENA, A., M. POGGIO CAPOTE y V. HERNÁNDEZ CORREA, 2007. «*Mortis causa*: las cosas de la muerte en La Palma», en POGGIO CAPOTE, M., y V. Hernández Correa (eds.): «*Consummatum est*»: *L aniversario de la fundación de la Cofradía del Santo Sepulcro*. Cartas Diferentes Ediciones, Isla de La Palma [sic], pp. 225-261.
- MILLARES CARLO, A., 1932. *Ensayo para una bio-bibliografía de escritores naturales de las islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Tipografía de Archivos, Madrid.
- MILLARES CARLO, A., y M. HERNÁNDEZ SUÁREZ, 1975-1993. *Biobibliografía de escritores canarios (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Cabildo Insular de Gran Canaria [etc.], Las Palmas de Gran Canaria, 6 vols.
- PERAZA DE AYALA, J., 1959. «Monteverde», en F. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, 1952-1967. *Nobiliario de Canarias*, t. III. J. Régulo Ed., La Laguna, pp. 486-579.
- PÉREZ GARCÍA, J., 1990. Reseña de A. ABDO PÉREZ, P. REY BRITO y J. PÉREZ MOREIRA, 1989, en *La graja: Revista Cultural Palmera*. 5: 14-19.
- PÉREZ GARCÍA, J., 1995. *Casas y familias de un ciudad histórica: la calle Real de Santa Cruz de La Palma*. Cabildo Insular de La Palma-Colegio de Arquitectos de Canarias (Demarcación de La Palma), Santa Cruz de La Palma.
- PÉREZ GARCÍA, J., 1997. *Descripción de todo lo que pasó en la Bajada de Nieves en La Palma: año de 1815*. Ed. de A. Abdo y P. Rey. Notas de A. Abdo Pérez, A. Bethencourt Massieu, J. Feliciano Reyes, M. Lobo Cabrera, J. M. Lorenzo Arrocha, J. Pérez García y P. Rey Brito. Julio Castro Edit., La Laguna. Ed. facsimilar.
- PÉREZ GARCÍA, J., 2001. *Los Carmona de La Palma, artistas y artesanos*. Cabildo de La Palma-CajaCanarias (Obra Social y Cultural), Santa Cruz de La Palma.
- PÉREZ GARCÍA, J., 2004. «La Bajada de la Virgen de 1860, de José María Fernández Díaz». *Revista de Estudios Generales de la isla de La Palma*, 0: 397-419.
- PÉREZ GARCÍA, J., 2009. *Fastos biográficos de La Palma*. Sociedad Cosmológica-CajaCanarias, Santa Cruz de La Palma. 2.^a ed.
- POGGIO CAPOTE, M., 2001. *Colección documental del Archivo de Poggio (1496-1598)*. Memoria de licenciatura [inédita]. Universidad de Granada, Granada.

- POGGIO CAPOTE, M., y S. PETISCO MARTÍNEZ, 2005. «Pedro Álvarez de Lugo y Usodemar (1628-1706) y una décima poco conocida». *Cartas Diferentes: Revista Canaria de Patrimonio Documental*. 1: 159-176.
- POGGIO CAPOTE, M., y L. REGUEIRA BENÍTEZ, 2003. «Contribución de La Palma a la tipobibliografía canaria (1751-1900)». *Estudios canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*. XLVIII: 280-324.
- POGGIO MONTEVERDE, J. B., 1985. *Tercer centenario de dos loas del siglo XVII en La Palma*. Ed., notas y bibliografía de R. Fernández Hernández. Estudios de R. Fernández Hernández, L. Pérez Martín, A. Abdo y P. Rey. Gobierno de Canarias-Consejería de Cultura, Islas Canarias [sic].
- QUEROL, M., 1981. *La música en el teatro de Calderón*. Barcelona, Diputació de Barcelona-Institut del Teatre.
- REY BRITO, P., y A. ABDO PÉREZ, 1984. «Una aproximación al teatro en La Palma hasta 1936», en *El teatro en Santa Cruz de La Palma: plaza de España: del 15 al 31 de octubre de 1984*. Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma-Caja General de Ahorros de Canarias [Santa Cruz de La Palma], pp. 17-32.
- REY BRITO, P., y A. ABDO PÉREZ (eds.), 2005. *Festejos públicos que tuvieron lugar en la ciudad de La Palma, con motivo de la Bajada de Nuestra Señora de las Nieves verificada el 1.º de febrero de 1845*. Prólogo de P. Rey y A. Abdo. Textos de M. Lobo Cabrera, M. Trapero, R. Fernández Hernández, J. Pérez Morera y J. M. Lorenzo Arrocha. Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma-Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen-Escuela Municipal de Teatro, Santa Cruz de La Palma. Ed. fac.
- RODRÍGUEZ MESA, M., y F. J. MACÍAS MARTÍN, 2000. *Rodríguez Moure y La Laguna de su tiempo: su legado documental y bibliográfico a la Real Sociedad Económica de Amigos del País*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife-Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.
- SAN AGUSTÍN, 2002. *Confesiones*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Ed. dig. basada en la 10.ª ed. de Madrid, Espasa Calpe, 1983.
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/confesiones--0/>>.
- SANTIAGO PÉREZ, M., 2005a. «Descripción del fondo Lorenzo Mendoza, perteneciente al Archivo Municipal de Los Llanos de Aridane, según la norma ISAD-G». *Cartas Diferentes: Revista Canaria de Patrimonio Documental*. 1: 221-226.
- SANTIAGO PÉREZ, M., 2005b. «El Ayuntamiento de Los Llanos de Aridane adquiere el “Archivo Lorenzo Mendoza” con destino a enriquecer los fondos documentales del Archivo Histórico Municipal». *Cartas Diferentes: Revista Canaria de Patrimonio Documental*. 1: 306-307.
- TABARES DE NAVA, T., 1959. «Poggio», en F. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, 1952-1967. *Nobiliario de Canarias*, t. III. J. Régulo Ed., La Laguna, pp. 815-858.
- TOUS MELIÁ, J., 2007. *El cañón Escorpión: de la Torre de Londres al Castillo de Santa Catalina en la isla de La Palma (1557c-1860): el cañón que defendió la isla más de 300 años*. [s. n.], San Cristóbal de La Laguna.



Fig. 1: Anónimo. *Civitas Palmaria*. Siglo XVIII. Real Sociedad Cosmológica.



Fig. 2: Anónimo. *Plaza de la Alameda*. 1914. Archivo General de La Palma.



Fig. 3: Anónimo. *Consolatrix afflictorum*. Siglo XVIII.
Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves.

La Esdruxúlea de Cairasco de Figueroa (Biblioteca del Palacio Real, Madrid, ms. II/1390)

ANTONIO HENRÍQUEZ JIMÉNEZ

Resumen. Se describe el manuscrito II/1390 de la Biblioteca de Palacio, en la parte correspondiente a la *Esdruxúlea*, inédito del poeta canario Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610), y se corrigen descripciones bibliográficas anteriores, incompletas o erróneas. Como tarea previa a la necesaria edición del conjunto, se especifican además los datos de los poemas ya publicados, algunos de los cuales (como los que comienzan «En tanto que los árabes» o «Ha sido vuestra física») tienen una historia particularmente compleja.

Palabras clave. Bartolomé Cairasco de Figueroa, Biblioteca de Palacio, *Esdrujúlea*.

Abstract. This paper presents the description of the manuscript II/1390 by the canarian poet Cairasco de Figueroa (1538-1610), from the Biblioteca de Palacio (Library of Palacio). The description is focused on the part of the manuscript that corresponds to the previously unpublished *Esdrujúlea*. Incompleted or erroneous bibliographic descriptions are corrected in this paper. Previous to the edition of the manuscript, information about the already published poems is provided. Some of this poems (as those that begin «En tanto que los árabes» o «Ha sido vuestra física») have an history singularly complex.

Key words. Bartolomé Cairasco de Figueroa, Biblioteca de Palacio, *Esdrujúlea*.

INTRODUCCIÓN

De la *Esdrujúlea* (o *Esdrujulea*) del canónigo Bartolomé Cairasco de Figueroa tenemos muy antigua y variada noticia. José de Viera y Clavijo, en su *Extracto de las Actas Capitulares más notables desde los años de*

1514-1702¹, consultado por la mayoría de los historiadores de Canarias, anota en la página 113 del Libro I, acta 942, de fecha 3 de diciembre de 1610, lo siguiente:

El señor canónigo Juan Bautista Espino dijo (como albacea del difunto señor Cayrasco) que entre sus papeles había dejado una obra poética intitulada *Esdrújula*, dedicada al señor marqués de Montesclaros, virrey del Perú; y que habiéndola de llevar a Indias el capitán Juan de Nava, lo participaba al Cabildo como administrador de los bienes de la capilla de Santa Catalina, para si hubiera de producir algo esta obra, etc.

Elías Zerolo, por su parte, se encarga de recordarnos en su *Legajo de varios* (París, 1897) que Pedro Agustín del Castillo menciona la *Esdrújulea* dedicada al Cardenal Arzobispo de Toledo en la p. 248 de su *Descripción histórica y geográfica de las islas de Canaria*. Zerolo añade, en nota, que el libro de Castillo «existía manuscrito desde antes de 1737».

José Plácido Sansón, firmando con sus iniciales, publica a su vez en el número 13 de *La Aurora. Semanario de Literatura y de Artes* (Santa Cruz de Tenerife, 28-11-1847), pp. 97-100, «Estudios biográficos. Don Bartolomé Cairasco de Figueroa»². Cita, como Viera, la *Esdrújula* dedicada al Marqués de Montes Claros, virrey del Perú, «de que no tenemos conocimiento, pero que barruntamos sea algún tratado sobre los esdrújulos de los que fue inventor, y con los que enriqueció la métrica castellana».

Juan Evangelista Doreste, en *Memorias biográficas de los señores Licenciado D. Bartolomé Cairasco de Figueroa e Ilustrísimo D. Luis de la Encina, Obispo de Arequipa, leídas en la sociedad científica del Gabinete Literario de Gran Canaria la noche del 11 de marzo de este año, con motivo de la inauguración solemne de los retratos de ambos sujetos en el salón de lectura de aquella corporación* (Santa Cruz de Tenerife, 1840), afirma (p. 11):

Para popularizar este género, tan estimado en el día por los poetas de primer orden, escribió expresamente una obra poética, intitulada *La Esdrújulea*,

¹ Se conserva manuscrito en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Se puede leer en José de Viera y Clavijo, *Extractos de las actas del Cabildo de la Catedral de Canarias (1514-1791)*, transcripción, estudio e índice por Esteban Alemán Ruiz y Alexis Brito González, Las Palmas de Gran Canaria, 2007. Viera, sin embargo, no habla de la *Esdrújulea* en la entrada que le dedica a Cairasco en la «Biblioteca de los autores canarios» de *Noticias de la historia general de las Islas de Canaria* (Madrid, 1783).

² En la p. 100 se encuentra un retrato de Cairasco, firmado por C. R. [Cirilo Romero.]

en que hizo ver la excelencia de esta clase de metro, pero que por una de tantas desgracias ha sido perdida para nosotros; pues, habiéndola dedicado su autor al Marqués de Montes-claros, virrey del Perú, el albacea del poeta la envió original a aquel personaje, aconteciendo otro tanto con la *Vida de Jesucristo*, otra de las más estimables producciones de Cairasco; la cual, si bien fue enviada a España para su impresión, según consta del capitular del cabildo eclesiástico, se ignora de resto cuál sea su paradero [...].

Mariano Nogués Secall, en su «Biografía del poeta canario Cairasco y relación de sus principales obras», carta n.º 36 (1858), repite lo que dice Viera y Clavijo en el *Extracto...* Pero ya Agustín Millares Torres, en el capítulo de la biografía de Cairasco de *Hijos ilustres de las Islas Canarias. Biografías de canarios célebres. Tomo I* (1878)³, habla del hallazgo de la *Esdrujúlea* dedicada al Cardenal Arzobispo de Toledo, y opina que puede ser la enviada al Perú al marqués de Montesclaros:

Aunque Cairasco había escrito, además de las dos importantes obras que llevamos citadas [*Goffredo famoso, Templo militante*], la *Esdrujúlea*, una *Vida de Jesucristo* y una relación en verso de la invasión de Sir Francis Drake en la Gran-Canaria, nadie las había visto aún, y hasta se creían perdidas [...]. En una de esas penosas investigaciones, un amigo nuestro, aficionado también a esta especie de estudios, nos facilitó un tomo en octavo prolongado, forrado de pergamino, que contenía en buena letra del siglo XVII una colección de composiciones poéticas de Cairasco, entre las cuales reconocimos desde luego la relación de Drake, la *Esdrujúlea* y el *Vita Christi*.

El tomo tiene en su portada este título –*Esdrujúlea de varios elogios y canciones en alabanza de diversos objetos [sic]*⁴, compuesto por Don Bartolomé Cairasco de Figueroa. Sigue luego una dedicatoria al Cardenal Arzobispo de Toledo, firmada después de la muerte del poeta, por el *Licenciado Hurtado*, y enseguida un prólogo al lector, que parece obra de Cairasco⁵.

Es la *Esdrujúlea* una colección de epístolas o canciones, escritas en ese metro, introducido por el vate canario en la poesía castellana; y nos inclinamos a creer sea la misma que el albacea Juan Bautista Espino envió al Perú al marqués de Montes Claros con el capitán Juan de Nava, a menos que no admitamos la suposición de que entonces se daba el nombre de *Esdrujúlea* a toda colección de poesías que llevase ese nuevo metro.

³ Lo sustancial ya lo había dicho en la publicación en folletín de la biografía de Cairasco en el periódico de Las Palmas de Gran Canaria *El Ómnibus*, así como en el capítulo dedicado a Cairasco en la primera edición de *Biografías de canarios célebres* (1872), que venía acompañado de un «Apéndice» donde explicaba el hallazgo de lo que se creía perdido.

⁴ En la edición de 1872, Millares Torres transcribe mejor esta parte del título: «sujetos».

⁵ Zerolo dirá: «que pareció al Sr. Millares obra de nuestro poeta».

Las canciones son ocho, de las cuales, la primera está dedicada a D. Diego Sarmiento de Acuña, sobrino del autor, y embajador de España en Inglaterra; la segunda al conocido fraile benedictino Pedro Basilio de Peñalosa, su amigo; la tercera, al Templo y Cabildo Eclesiástico de Las Palmas; la cuarta a Venecia; la quinta, al Sr. Obispo don Fernando Suárez de Figueroa, su deudo; la sexta al príncipe Victorio de Saboya; la séptima, al Deán don Francisco Messía; y la octava a Canaria, por su victoria sobre la escuadra de Drake.

Sigue luego un poema a la Virgen de Candelaria, distribuido en diez y siete pequeños cantos, y concluye el tomo con el *Vita Christi*, preciosa joya digna de su elegante pluma. [...]

En las páginas 188-190, transcribe los versos en castellano que aparecen en los preliminares de la *Esdrújulea* que describió páginas antes; y en las páginas 195-223, como «Apéndice», la *Vita Christi. Poema en doce cantos por D. B. Cairasco de Figueroa*. Al pie de la página 229 anota lo que sigue:

El código de donde hemos copiado esta notable composición revela, en sus numerosas incorrecciones, haber sido confiada a manos de un escribiente inexperto, y extraño a toda noción literaria y hasta gramatical. Nosotros hemos procurado depurar el texto, cuanto nos ha sido posible, adivinando con frecuencia lo que el autor quiso decir; pero hay frases que han resistido a todos nuestros esfuerzos, sin que hayamos logrado comprenderlas ni descifrarlas. Sin embargo, seguros estamos de que Cairasco no pudo decir lo que el copista a veces le atribuye.

No teniendo otra copia para comparar, pues creemos que no exista hoy, nos limitamos a consignar por nota esta advertencia, en descargo al menos de nuestro mal comprendido Poeta.

La copia que realizó Millares Torres en 1873 del código se encuentra actualmente en El Museo Canario, y presenta espacios en blanco en las palabras (no muchas) que el transcriptor no pudo leer. Otras lecturas manifiestan las dificultades de que habla Millares para transcribir el manuscrito⁶.

Al final del tomo II de la segunda edición de *Hijos ilustres de las Islas Canarias. Biografías de canarios célebres* (1879), aparece un «Apéndice» titulado «Sobre Cairasco». En él se da cuenta de las noticias allegadas

⁶ Realizadas gestiones con los herederos de don Fernando del Castillo, no ha sido posible aún encontrar el manuscrito. Agradezco la mediación del historiador don Antonio de Béthencourt Massieu. Millares Carlo-Hernández Suárez (1977, p. 143) presentan la reproducción de su portada, sin expresarlo exactamente. Solamente con el contraste del manuscrito original se podría intentar solventar algunos blancos y algunas lecturas. Con respecto a la letra del título, parecerá superfluo decir que no tiene relación con la del manuscrito de la *Esdrújulea* de la Biblioteca de Palacio.

sobre la Comedia representada al Obispo de Canarias D. Cristóbal Vela, y se transcriben dos poemas: «Invasión de Drake. Romance» e «Invasión de Van der Does. Relación».

En 1897, Elías Zerolo, en su ya nombrado *Legajo de varios*, presenta el trabajo «Noticias de Cairasco de Figueroa y del empleo del verso esdrújulo en el siglo XVI»; cita en él parte de las anteriores palabras de Millares Torres, precisando algunas de sus afirmaciones.

Agustín Millares Carlo, en su *Ensayo de una bio-bibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias (Siglos XVI, XVII y XVIII)* (1932), describe la *Esdrújulea* que copió su abuelo de la biblioteca de don Fernando del Castillo, de la que se ha dado noticia más arriba. Es la *Esdrújulea* dedicada al Cardenal Arzobispo de Toledo Don Bernardo de Rojas y Sandoval. Es curioso que deje de dar noticia de la *Esdrújulea* dedicada al marqués de Montesclaros, de la que hablaron Viera y Clavijo, Pedro Agustín del Castillo, Juan Evangelista Doreste, Mariano Nogués, Millares Torres y Elías Zerolo, casi todos citados en el apartado primero, «Fuentes»⁷.

En 1935, el bibliógrafo Jesús Domínguez Bordona saca a la luz la obra *Manuscritos de América* (Madrid, volumen IX del *Catálogo de la Biblioteca de Palacio*). En el n.º 439 (p. 170), bajo el epígrafe «Poesías de Bartolomé Cairasco de Figueroa», presenta cinco poemas manuscritos que tienen dedicatarios que se encontraban en América, en el ms. II/1390, nombrándose al marqués de Montesclaros o a su mujer en casi todos, y sin indicar para nada a qué obra pertenecen. Solamente señala que los poemas se encuentran «En un tomo de poesías autógrafas del autor.—Pasta valenciana con hierros dorados.—1390». Ya veremos que faltan algunos poemas de temática americana o con dedicatarios que se encuentran en aquel continente.

María Rosa Alonso, en su artículo «La obra literaria de Bartolomé Cairasco de Figueroa» (1952), describe la *Esdrújulea* (p. 340) copiada por Millares Torres en 1873. Pone como obra aparte la *Vita Christi*. Más adelante, afirma que no hace mucho tiempo Cioranescu «ha tenido la fortuna de encontrar, en la Biblioteca madrileña de Palacio, un legajo que contiene cuatro piezas teatrales de Cairasco». También dice que «el diligente profesor ha encontrado además buen número de poesías sueltas, que he podido leer gracias a su amabilidad». Se trata de las que se encuentran en el ms. 2803. No hace mención a la *Esdrújulea* de la Biblioteca de Palacio. Aún

⁷ Y más, cuando, en la «Al lector.—Canción a la esdrújulea de Don Bartolomé Cairasco de Figueroa», se cita a Montesclaros, y al Perú: «Preceto obligatorio / la vez pagáis solicito / a Montesclaros y a Bedmar el feudo / con quien, como es notorio, / por matrimonio lícito / tengo por los Mendozas tanto deudo, / con Pelayo y con Eudo. / [...] Podrasle decir que si te aprecia / para el Perú te embarque o a Venecia».

no habría Cioranescu reparado en la que él llama *Esdrújulea*, de la que la profesora Alonso no comenta nada en el artículo indicado.

Como anunció María Rosa Alonso, el profesor Cioranescu tuvo la «fortuna» de encontrar, a comienzos de la década de 1950, unos manuscritos de Cairasco, encuadrados entre otros documentos: cuatro obras dramáticas y dos colecciones de poesías. De estos hallazgos dio cuenta el profesor rumano en 1954, en su libro *Estudios de literatura española y comparada*, dentro del trabajo titulado «El teatro de Cairasco». En la p. 70 comenta que

un conjunto de circunstancias me sugirió la posibilidad de encontrar algunos de estos textos en la rica Biblioteca de Palacio, en Madrid. En efecto, entre las demás obras perdidas de Cairasco, Millares Carlo mencionaba también la *Esdrújulea* dedicada al marqués de Montesclaros, virrey del Perú; y es cierto, sin embargo, que dicho texto se conserva en la Biblioteca anteriormente señalada, siendo así que viene señalado en un catálogo⁸ impreso con posterioridad a la *Bibliografía* de Millares.

El que esto escribe no ha sabido encontrar en el *Ensayo de una bio-bibliografía...* de Millares Carlo ninguna alusión a la «*Esdrújulea* dedicada al marqués de Montesclaros, virrey del Perú»⁹. Posiblemente, el profesor rumano querría decir «Agustín Millares Torres», en *Hijos ilustres de las Islas Canarias. Biografías de canarios célebres* (1878), como hemos comprobado más arriba. También hemos comentado que la noticia debe provenir del *Extracto de las actas capitulares...* de Viera y Clavijo (2007), que manejaron Millares Torres y muchos otros para poder historiar aspectos del pasado de Canarias¹⁰.

El hecho es que Cioranescu señala la existencia en la Biblioteca de Palacio de la *Esdrújulea* dedicada a Montesclaros; y se ve que ha com-

⁸ Se refiere Cioranescu al referido libro de Domínguez Bordona, sin citar su nombre.

⁹ A no ser que se refiera a la pista que ofrece el *desinit* de la primera pieza preliminar de la *Esdrújulea* que copió Millares Torres, citado en la nota anterior: «para el Perú te embarque o a Venecia». No se explica la elusión de Cioranescu de la referencia al título y al autor del catálogo de que habla; y menos se explica pensar que el lector pueda deducir por el *desinit* de un poema que se trata de tal obra.

¹⁰ En algunos despistes más cae Zamir Bechara en su artículo «La moda de los *sdruciolli* en España y en el Nuevo Reino de Granada» (1995), pues asegura que Millares Carlo afirma que el albacea de Cairasco, Juan Bautista Pino (*sic*), envió al Perú la *Esdrújulea...* al marqués de Montesclaros. Cita los versos que transcribe Miró Quesada en su obra (1962), y de la misma forma en que lo hace este. La noticia, dice, la sabe por «Millares Carlo (cfr. Zerolo, 1897, 9-10)», cuando debe decir Millares Torres, que es de quien habla Zerolo en las páginas citadas. Ya habrá notado el lector que copia mal el nombre del albacea, cambiando «Espino» por «Pino».

probado que los cinco poemas de que da cuenta Domínguez Bordona en *Manuscritos de América* pertenecen a la obra de Cairasco, aunque el autor del catálogo no lo afirme. Luego confirma que tiene que ser uno de los manuscritos enviados por Cairasco en 1605 a la Corte, junto a obras impresas, con el fin de avalar su solicitud de cronista real. Y continúa Cioranescu: «Dada la presencia de la *Esdrujulea* en la Biblioteca de Palacio, parecía lícito suponer que otras obras suyas figurarían en los mismos estantes»¹¹.

Cioranescu no hace alusión expresa al ms. II/1390 de la Biblioteca de Palacio, donde se encuentra la *Esdrujulea* dedicada al marqués de Montecarlos, ni en «El teatro de Cairasco» (1954) ni en los dos artículos sobre Cairasco que publicó en el *Anuario de Estudios Atlánticos* (1957a, 1958) ni en la Introducción al tomo I de *Obras inéditas* de Cairasco (1957b). No menciona el manuscrito, en efecto, pero sí habla de dos poemas de «la *Esdrujulea* autógrafa de Cairasco» (que publica) en la *Antología poética* que editó del poeta canario en 1984 (pp. 25 y ss.).

Al final de la «Introducción» a su edición de *Poesías líricas y eróticas...* (1995), señala Cioranescu que faltan, entre otras obras, la «triple *Esdrujulea*» de Cairasco. Se está refiriendo a las dos *Esdrujuleas* referenciadas por Millares y Hernández en la *Biobibliografía...* (1977), y a la anotada al pie de la página 146 de la misma:

Conocemos la existencia de otra esdrújulea de Cairasco. Se trata del manuscrito siguiente: *Esdrujulea de varios elogios y canciones en alabanza de Christo nuestro Señor y de la Sacratísima Virgen, su madre, de algunos santos y diversos sujetos*. Canaria, 7 mayo 1611. Ms. 21'5 x 15'5 cm. 221 hs.

Esta esdrújulea, procedente de la colección Phillips (ms. n.º 7250), fue subastada por la Casa Sothbey [*sic*] de Londres en el año 1970. Actualmente se encuentra en la biblioteca particular de don Bartolomé March (Madrid).

Si a este anuncio de Millares añadimos el hecho de que, en la misma su-
basta, la biblioteca de la Universidad de Cambridge adquirió otro manus-

¹¹ El hecho de aparecer en esta *Esdrujulea* el poema «Al templo y cabildo de la Santa Iglesia de Canaria», y la alusión, al final del poema, a los dos obispos de Canaria («mis pastores beneméritos») que cubren la vida de eclesiástica de Cairasco (Cano y Carriazo, ambos nombrados, pero que no vinieron a las islas), echa por tierra que esta *Esdrujulea* fuera enviada en 1606 a Madrid. Por los *Extractos* de Viera y Clavijo (2007), sabemos que el cabildo recibió noticia de su nombramiento como obispo por carta personal «del señor D. Nicolás Carriazo de Valdés» el 7 de julio de 1610. Según Cazorla León y Sánchez Rodríguez (1997), tomando la noticia de Conradus Eubel, fue nombrado obispo el 26 de abril de 1610. Otra noticia de los *Extractos* de Viera y Clavijo invalida también la suposición de Cioranescu. Véase la transcripción de la anotación [942], de 3 de diciembre de 1610, casi dos meses después de la muerte de Cairasco, en la «Introducción» de este trabajo.

crito de la misma colección Phillips, con el mismo título que acabamos de ver referenciado en Millares y Hernández, estamos en la cuarta *Esdrújulea*.

Siguiendo con Cioranescu, cabría añadir que, cuando menciona la *Esdrújulea*, lo hace para aceptar sus errores de atribución de algún poema, y para dejar claro que es una obra de poca importancia, una extravagancia del poeta. Esto se puede ver en la antes citada página 25 de su *Antología poética* de Cairasco (1984):

Las dos cartas en versos esdrújulos dirigidas por Cairasco a un amigo residente en Sevilla han sido publicadas un gran número de veces, atribuidas e interpretadas mal la mayor parte de las veces (por mí también). La atribución ya no merece discusión, desde que se ha señalado la presencia de ambos poemas en la *Esdrújulea* autógrafa de Cairasco; en cambio no consta que su contenido haya sido comentado convenientemente.

Parece que Cioranescu nunca tuvo la idea de sacar tal *Esdrújulea* a la luz, insistiendo siempre en la pesadez de tales esdrújulos. Ya hemos apuntado que, posiblemente, daría con el contenido del código facticio donde se encuentra la obra en época posterior al encuentro de las obras dramáticas y poéticas. Afirma Cioranescu que la *Esdrújulea* «nos ofrece unos textos secos como cardos, asolados por una tempestad gramatical y léxica, cuya sola justificación es la caza salvaje de una rima tan rebelde como insulsa» (1984, p. 9). Cuando se refiere a las poesías de Cairasco presentes en la Biblioteca de Palacio, nunca será para referirse a los poemas de la *Esdrújulea*, sino a los que se encuentran en el ms. donde están las cuatro obras dramáticas (el II/2803).

No conocemos lo que pudo hacer Millares Carlo al enterarse de la noticia aparecida en el libro de Jesús Domínguez Bordona. Se sabe que eran amigos. Su traslado a México (en 1939), así como las dificultades de comunicación con sus antiguos amigos y colaboradores en España hasta bien entrados los años cincuenta, dejarían, posiblemente, el asunto en el aire. Cuando Millares Carlo puede retomar los contactos con España, comprobamos su preocupación por la obra de Cairasco. Por enero de 1959 le escribe a su sobrino Agustín Millares Sall: «He examinado en Palacio el tomo de Cairasco de la *Esdrújulea*, que Domínguez Bordona describe, muy incompletamente, en su *Catálogo*, y que es distinto del que encontró Cioranescu, aunque creo que éste lo conozca»¹². No habló Cioranescu de la *Esdrújulea* del Palacio Real de Madrid, ni la describió, hasta después de

¹² Véase el extracto de la correspondencia de Millares Carlo con sus corresponsales en Las Palmas y con Cioranescu en el Apéndice 1 y 2.

la muerte de Millares (1980). Cuando Millares Carlo y Hernández Suárez aluden al «hallazgo» de la obra (1977), p. 138¹³, se están refiriendo a lo que hay detrás de la noticia de la muy parcial descripción de Domínguez Bordona, de 1935 (tres años después de la publicación del *Ensayo de una bio-bibliografía...* de Millares Carlo).

La alusión a Cioranescu en este verdadero ensayo de Millares sobre los dos poemas en cuestión (pp. 137-142 de la *Biobibliografía...*) es para hablar de «las confusas páginas que [le] dedica al estudio de este problema literario». Cioranescu aceptará tal veredicto noblemente, en 1984, como hemos visto más arriba, en la p. 25 de la *Antología poética*.

Más explícita había sido la especie de retractación de Cioranescu dos años antes, en 1982, cuando habla sobre la *Esdrujúlea* (para él siempre será *Esdrujulea*, como ya hemos advertido). Sus palabras pueden ser leídas en la reedición por Edirca de *Hijos ilustres de las Islas Canarias. Biografías de canarios célebres* de Millares Torres, que se titula *Biografías de canarios célebres, completada con elaboraciones actuales de diversos especialistas*. La biografía de Cairasco ocupa las pp. 125-158. Luego sigue el artículo titulado «Cairasco», firmado por Cioranescu (pp. 159-166).

En la página 162 habla del desengaño que supuso para Cairasco el no ver aceptada su candidatura de cronista real en 1605, y observa cómo desde tiempo antes Cairasco «se estaba preparando, por medio de composiciones cortesanas y políticas que, en principio, parecen destinadas a ganarle los sufragios de la corte». Es la única explicación que se le ocurre de la constancia que puso en la confección de la *Esdrujulea*. Apunta que la manía de «esdrújular el mundo» le debió venir al canónigo mientras estaba en Italia; «pero la idea de formar un tomo compacto con los poemas de esta clase es de los últimos años de su vida». Explica que la mayor parte de estas poesías en esdrújulos de la colección manifiestan «preocupaciones claramente cortesanas»¹⁴. Sigue Cioranescu:

Además, la rima esdrújula es un medio cómodo de acumular superlativos [...] y adjetivos altisonantes [...]; difícilmente se puede evitar que el verso suene a clarín con acompañamiento de tambores. Con ello, Cairasco debió de anticiparse, para demostrar el concepto en que tenía el cargo que solicitaba. Si es así, e incluso si no es así, la esdrújula es la consecuencia de un exceso de celo.

¹³ Entrada n.º 37: «El hallazgo del manuscrito autógrafo de esta primera *Esdrujúlea* invita a volver brevemente sobre el tema».

¹⁴ Véase cómo continúa Cioranescu en el apartado de este trabajo «Nota sobre algunos de los dedicatarios de la *Esdrujúlea*».

Continúa reconociendo la labor Elías Zerolo y de Agustín Millares Carlo en la fijación de los títulos cairasquianos. Y comienza a describirlos. En el apartado IX, le toca el turno a la *Esdrujulea de varios elogios*. Escribe:

Colección inédita, se ha conservado en dos formas: un manuscrito de Madrid, el más completo, dedicado al virrey del Perú, marqués de Montesclaros, y el de Las Palmas, más tardío y sin terminar, dedicado al arzobispo de Toledo, don Bernardo de Rojas y Sandoval. Elías Zerolo ha demostrado que Cairasco no inventó esta rima, cosa que creo que todos sabían. Es cierto, sin embargo, que el mismo Cairasco pretende haberla introducido en la prosodia castellana y que otros lo han repetido. Probablemente no hay contradicción entre las dos afirmaciones: la rima esdrújula se empleaba ya en la versificación castellana en el siglo XV, pero nadie la ha utilizado para crear un género literario diferente [...] El poeta afirma también que algunas de sus canciones en esdrújulos «salieron a luz». Supongo que no se refiere a obras publicadas, sino a manuscritos que han circulado, como es cierto que lo hicieron, sobre todo las dos que, desde Sedeño, se han publicado ya un gran número de veces y figuran en varios cancioneros manuscritos. Han formado también un objeto de largas discusiones entre los críticos, por los problemas que plantea su atribución. No cabe volver a discutirlos aquí: importa más recalcar que las dos esdrújulas que empiezan *En tanto que los árabes* y *Ha sido vuestra física* son de Cairasco, han sido muy conocidas y casi se puede decir populares, y son las únicas composiciones de este tipo que merecían serlo.

Saco a continuación de la nota a pie de página la retractación de Cioranescu, y la explicación de las disonancias que se notan, sobre todo, en su artículo del *Anuario de Estudios Atlánticos* (1957a). Dice Cioranescu:

En mi estudio sobre la vida de Cairasco había propuesto una solución, que Millares Carlo encuentra confusa. No es sólo confusa, sino también equivocada, ya que apareció plagada de erratas y de errores que no cabe corregir aquí. Sólo lo señalo, para no dar la impresión [de] que me estoy contradiciendo al proponer aquí otra solución, al parecer (pero sólo al parecer) diferente.

Cioranescu sigue analizando la *Vita Christi*, poema editado por Millares Torres. Como se ve, no considera este conjunto de poemas como parte de la *Esdrujulea*¹⁵, al igual que hacía en su momento María Rosa Alonso,

¹⁵ Habla luego, en el apartado XI, de los «versos sueltos, cuya reseña consta en la *Bibliografía* de Millares Carlo». Comenta la existencia en la Biblioteca de Palacio de «un cancionero manuscrito del siglo XVI», que atribuyó a Cairasco, con pruebas no suficientes. Nos dice que bien puede ser de Serafín Cairasco. Sobre los cuentos salaces, da cuenta de su publicación como obra de Tamariz, según opinaba Rodríguez Moñino, que había publicado

y seguirán haciendo los firmantes de la entrada «Cairasco» del *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI* (2009), en atención a que, aunque el poema *Vita Christi* forme parte *material* del volumen de la copia de Millares Torres, no debe ser considerado parte *conceptual* de él, por no ajustarse al título ni al carácter misceláneo del conjunto.

NOTICIA SUCINTA SOBRE EL DEDICATARIO, JUAN MANUEL DE MENDOZA Y LUNA, MARQUÉS DE MONTESCLAROS

¿Quién era Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, el destinatario de la obra de Cairasco? Juan Manuel de Mendoza y Luna, tercer marqués de Montesclaros, fue hijo póstumo del segundo marqués de Montesclaros. Nació en 1571, en Guadalajara. En 1591 fue nombrado Caballero de Santiago; luego fue Asistente de Sevilla, nombre que tomaban sus corregidores (1600-1603). Fue virrey de México, o Nueva España, desde 1603 a 1607; y virrey del Perú desde 1607 a 1615. Me interesa destacar el informe o relación que envía Montesclaros al rey Felipe III, en que se muestra a favor del trato más humano a los indios, y se queja del excesivo poder material de la Iglesia en América. Además de su actividad militar y política, que se puede leer en cualquier manual de historia, conviene destacar que Montesclaros fue también poeta apreciado en su época. Aurelio Miró Quesada Sosa publicó el libro *El primer virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros)* (1962). En él se puede seguir toda la peripecia vital del personaje. La frase «Poeta celeberrimo y de cuenta», del *Viaje del Parnaso* cervantino, parece que se refiere a nuestro Marqués. Recoge también su nombre (y su relación con Cairasco) Andrés Sánchez Robayna en su reciente trabajo «Para un catálogo de los grupos literarios virreinales».¹⁶

dos de los cuentos en verso que Cioranescu cree de Cairasco en *Novelas y cuentos en verso del Licenciado Tamariz (Siglo XVI)*, en 1956, en cuya Introducción opina el bibliógrafo extremeño que posiblemente sea obra de Tamariz otro de los cuentos que publica Cioranescu (1995), *El sueño de la viuda*. Acaba Cioranescu: «Esta atribución no es mejor fundada que la mía ni que la anterior, que habla de un amigo de Mal Lara. Así y todo, creo que toda atribución, en el estado actual de nuestros conocimientos, sería prematura y mal fundada y que es de sabios esperar más luces de los documentos». Para aclarar este problema de autoría, y no totalmente, en la descripción del código facticio donde se encuentran las obras dramáticas de Cairasco, las octavas y otros poemas, hay que esperar hasta 1989, en que los estudiosos José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco publican el *Cancionero de Poesías Varias* (1989). Al estudio preliminar de tal obra remito a los lectores. Véase también la nota a pie de la p. 152 del citado *Diccionario filológico...* (2009).

¹⁶ Véase Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Las Palmas de Gran Canaria, 2010, p. 479.

NOTA SOBRE ALGUNOS DE LOS DEDICATARIOS
DE LAS CANCIONES DE LA *ESDRUJÚLEA*

Los estudiosos insisten en la idea de que Cairasco reunió los poemas en la *Esdrújulea* con el único fin de conseguir apoyos para sus pretensiones de nombramiento como cronista del reino. Cito solamente lo que dice Cioranescu en su «Cairasco» (1982) de las *Biografías de canarios célebres, completada con elaboraciones actuales de diversos especialistas*:

Las poesías consagradas desde Canarias, y no por encargo, al alma santa de Felipe II, a la majestad de Felipe III, al bautizo del futuro Felipe IV, a la reina, al duque de Lerma, al conde de Lemos, al virrey del Perú, *A todos los Consejos reales*, difícilmente tendrían otro objeto. Más aún, alguna vez se le ocurre al poeta hablar con [*sic*] príncipes que no conocía y que no debían preocuparse mucho por conseguir sus elogios: el rey de Inglaterra, el archiduque Alberto, la República de Venecia, el príncipe de Saboya.

Es posible que Cairasco no conociera personalmente a tales personajes; pero sí conocía a servidores o a amigos suyos, que tenían relación con ellos; sobre todo, con altos cargos diplomáticos en las diferentes embajadas españolas en Europa, que les harían conocedores de las curiosas loas del canónigo canario. A los especialistas de la época les toca analizar el entramado de relaciones que sugieren las dedicatorias de los poemas del libro, y el posible significado de la obsesión del poeta por los esdrújulos. Solamente indicaré alguna que otra relación.

La dedicatoria del libro y la canción al «Virrey del Perú» debieron escribirse después de que el Marqués fuera nombrado para dicho cargo (1607); sin embargo, el poema 13 debe ser anterior, ya que en su título aparece el cargo de «Virrey de México» (1603). Montesclaros acompañó al rey Felipe III y a su hermana Isabel Clara Eugenia a recibir a sus respectivos prometidos, la archiduquesa Margarita de Austria y el archiduque Alberto, al puerto de Valencia, en 1599. La reina Margarita de Austria y el archiduque Alberto son dedicatarios de sendos poemas de la *Esdrújulea* (4 y 8).

Al que fuera embajador de España en Venecia (1606-1618), don Alonso de la Cueva y Benavides (16[14]), lo conoció muy bien Cairasco en Las Palmas, ya que vendría, con 15 años, acompañando a su padre, don Luis de la Cueva y Benavides, «Gobernador y Capitán General y Presidente del Reino de Canaria» (20[18]), a donde llegó en julio de 1589. «Yo soy buen testigo conversándole, / cuando el reino canario / su heroico padre gobernó ilustrándole», dice Cairasco en el poema 16[14]. Estuvo en Canarias hasta 1594. Su hijo, Alonso de la Cueva y Benavides, fue nombrado embajador de Felipe III en Venecia, a los 32 años. Se le nombró «Caballero del hábito

de Alcántara» en el mes de abril de 1610; luego sería Cardenal. Después de abril de 1910 debió escribirse el poema dedicado a él (16[14]), ya que el título mencionado entra en la dedicatoria. Sería de los últimos que escribiera el poeta, que falleció en octubre del mismo año.

En el poema dedicado al conde de Lemos (12), Pedro Fernández de Castro (sobrino del duque de Lerma, Francisco de Sandoval, dedicatario del poema 11), afirma Cairasco que le manda «don Alonso el sabio», o sea Alonso de la Cueva y Benavides, que «ocupe mi poética [...] en vuestros altos méritos».

Algunos de los dedicatarios que estaban bajo las órdenes del marqués de Montesclaros, con cargos importantes, en su virreinato de México y luego del Perú, serían conocidos por Cairasco en Las Palmas. Sería el caso del «Licenciado Suárez, partiéndose a Nueva España» (38[33]). El capitán Juan Jaraquemada (34[29]) parece que nació en Canarias. Sirvió al marqués de Montesclaros en sus campañas europeas. Marchó con él cuando se le encargó el Virreinato de Nueva España (1606), y le siguió al Virreinato del Perú (1607)¹⁷. El capitán Juan de Nava, «veedor y factor de la ciudad de Panamá» (36[31]), fue el encargado, según hemos leído en Viera y Clavijo, por el albacea de Cairasco, Juan Bautista Espino, de llevar la *Esdrujúlea* al Perú a Montesclaros. Cioranescu, en la nota 149 del citado artículo, afirma que «había sido teniente de gobernador de Gran Canaria en 1574, y juez del registro de Indias por los años de 1570 a 1576». Diego Sarmiento de Acuña (22[20]), conde de Gondomar en 1617, embajador en la corte inglesa después de la muerte de Cairasco, era sobrino de nuestro poeta (al menos así lo llamaba, o se dejaba llamar, ya que su padre —que había sido gobernador de Canarias— había estado casado con una hermana de Cairasco, de la que enviudó). Cairasco, en un verso que falta en esta *Esdrujúlea*, pero no en la copiada por Millares Torres, dice: «me llamáis vuestro tío enriqueciéndome». El Príncipe Victorio [Amadeo] de Saboya (9) era hijo de Catalina Micaela, hija de Felipe II. Pasó su juventud en Madrid. Se nos escapa la identidad del «auditor magnánimo» que «poniendo va en razón el reino atlántico / del falso nigromántico», a quien va dedicado el poema «A San Hipólito mártir» (48[40]). También es interesante la alusión al obispo Rueda en el poema a Arias Montano (40[34]). El poema dedicado al músico Tomás [Luis] de Victoria (41) indica que sus relaciones con él

¹⁷ Cioranescu, en la nota 148 de su citado artículo (1957a), afirma que era «hijo de Juan Codina, catalán establecido en Gran Canaria, y de Isabel Jaraquemada, natural de Telde. Fue capitán de una de las tres compañías que vinieron a Gran Canaria con el capitán general don Luis de la Cueva y Benavides, en julio de 1589. Más tarde fue maestre de campo, capitán general del reino de Chile, gobernador y capitán general de Navarra».

son más amistosas que lo que dejan entrever las notas de Viera y Clavijo en *Extractos...* (2007).

LA *ESDRUJÚLEA* DE LA BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL. SU DESCRIPCIÓN POR MILLARES CARLO Y HERNÁNDEZ SUÁREZ

La *Esdrujúlea* de Cairasco de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid se encuentra en el manuscrito II/1390, como puede comprobarse en el catálogo en línea de dicha Biblioteca¹⁸. Está en la parte segunda del códice facticio, en el apartado D, y ocupa las páginas 227-363, con un salto de numeración desde las páginas 222 a 227, error que ha sido subsanado, posiblemente, después de 1962, porque Aurelio Miró Quesada S. (1962), al transcribir fragmentos de las dos composiciones que Cairasco dedica a Montesclaros en la *Esdrujúlea*, da como referencia la foliación del manuscrito 1390 de la Biblioteca de Palacio que ofrece Domínguez Bordona en su *Manuscritos de América* (1935), que no tiene en cuenta los saltos de página indicados¹⁹. Solamente contienen numeración arábica las páginas impares, pero es una numeración corrida, en la que se deja de poner el número en las páginas pares (en los versos). Parece superfluo, pues, hablar de rectos y versos en este manuscrito. En lo restante del cartapacio no hay más composiciones de Cairasco.

Esta *Esdrujúlea* consta de 68 hojas más una página de otra hoja (137 páginas). Millares-Hernández describen la obra en las páginas 131-142 del tomo II de la *Biobibliografía de escritores canarios...* (1977). En la página 131 se transcribe el título, modernizando alguna lectura («Juan» por «Joan»), y actualizando el uso de mayúsculas (con alguna excepción: se transcribe «Sancta», y en el ms. se lee: «sancta»), y puntuando. No se desarrollan las abreviaturas. Solo ha faltado poner al final de los títulos del

¹⁸ El ms. II/1390 es un facticio formado por tres manuscritos, contenidos en las pp. 1-78; 81-364; y 365-370. El primero (pp. 1-78): Copia de la concordia hecha en 1423 entre las tres universidades del Burgo, población de S. Nicolás y Navarrería de la ciudad de Pamplona; el segundo (pp. 81-364): A (pp. 81-190): Orden de Luis de Ortiz..., para que no salgan dineros de España mas que vengan de otros...; B (p. 193-208): Ordenanzas del vínculo de la ciudad de Pamplona, 1527; C (pp. 209-222): Capítulos y concordia de la incorporación del reyno de Navarra en la corona de Castilla; D (pp. 227-363, con un salto de numeración de 222 a 227): *Esdrujúlea* de varios elogios y canciones...; el tercero (pp. 365-370): Juan de la Vega. Copia de la instrucción que dio a su hijo Juan de la Vega queriéndole enviar de Sicilia a Flandes.

¹⁹ Como se indicará, Miró Quesada transcribirá también el título que le da Domínguez Bordona en su catálogo (*Poesías de Bartolomé Cairasco de Figueroa*). Miró no consultó el manuscrito, pues agradece «el dato a Pedro Rodríguez Crespo y la transcripción a Guillermo Lohmann Villena y Evaristo Nava»; cfr. Miró Quesada (1962).

marqués el etcétera («&»), cuyo espacio en blanco puede verse en la referida página. En uno de los títulos viene mal transcrito el topónimo «Castil de Jaynela», que parece leerse «Castil de Jayuela» en el manuscrito. Posiblemente la inicial del vocablo, que parece una J mayúscula, sea la corrección de la posible b minúscula que continuaba unida al trazo del apéndice de la e anterior, por una V mayúscula («Vayuela»). El término exacto es «Bayuela», que es como lo transcribo.

Además de la canción dedicatoria, presentan 41 entradas. Exactamente, son 40 las entradas que se encuentran descritas, pues el número 38 no aparece entre ellas. La obra consta, como se verá, de 50 poemas, a los que hay que añadir la «Emblema» (los cuatro dísticos elegíacos en revesado latín), y el poema que sirve de dedicatoria, «Al marqués de Montesclaros, virrey del Perú. Canción». Se puede decir, entonces, que el libro contiene 52 poemas²⁰.

Siguen los autores de la *Biobibliografía...*, en la página siguiente, con el tamaño («4.º») y las hojas que contiene («19 hs.»). Son exactamente 68 hojas, más el recto de la siguiente (como ya he dicho), numeradas correlativamente solo en su recto, o sea las páginas impares, de la 227 hasta la 363: 138 páginas. Hay algunos saltos, ya señalados, en la paginación del código facticio, que aparecen corregidos.

Luego se encuentra la observación de que el códice está «Encuad. en pasta valenciana con hierros dorados». Esta observación proviene del libro de Jesús Domínguez Bordona *Manuscritos de América* (1935), n.º 439, p. 170 (*Catálogo de la Biblioteca de Palacio. Tomo IX*), citado a continuación por los autores de la *Biobibliografía...*, con letra pequeña, para explicar que allí está «Descrito parcialmente». Y tan parcialmente, porque Domínguez Bordona se limita a extraer del manuscrito el título de las composiciones en que se habla de América, cinco solamente. Ya verá el lector que hay otros poemas que tienen que ver con el asunto, y que no cita este autor.

El error de presentar el número de hojas como 19 proviene de la nota de Domínguez Bordona, al final de la lista de cinco poemas del manuscrito que tratan de América: «19 fs. –217 x 150 mm. –En un tomo de poesías autógrafas del autor. –Pasta valenciana con hierros dorados. –1390». Los 19 folios son los que contienen los cinco poemas citados. Por la paginación que ofrece el bibliógrafo, en 1935, aún no se habían corregido los errores de paginación del manuscrito. Al cómputo de Domínguez Bordona habrá

²⁰ Carlos Brito Díaz (2000), p. 363, siguiendo a Millares y Hernández, habla de «un florilegio de 41 composiciones». Los autores de la entrada «Cairasco de Figueroa...» del *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI* (DiFranco *et alii*, 2009) mencionan 46 poemas. 48 entradas se pueden ver en el Catálogo en línea del manuscrito II/1390 de la Biblioteca de Palacio, contando la del título (consulta, 1 de diciembre de 2011).

que añadir tres dígitos más. Los poemas citados por este investigador son la canción dedicatoria al marqués de Montesclaros, y los que en este trabajo llevan los números 13, 38, 49 y 50. Habrá que añadir los números 34 y 36.

PRESENTACIÓN DE LA DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO

Cuando la numeración de los poemas de la *Biobibliografía...* no coincide con la que presento en este trabajo, coloco la numeración antigua entre corchetes, pegada a la nueva numeración que le corresponde. Al final del título de los poemas (que aparecerá en mayúsculas), se pondrán las páginas que abarcan en el manuscrito, entre corchetes. También se emplean los corchetes para completar algún dato de las informaciones que se han dado sobre las apariciones de los poemas. Se actualiza la ortografía en lo posible, sobre todo en lo referente a las mayúsculas y a la puntuación. Lo mismo se hará con los nombres de personajes o lugares, transcribiéndolos como se hace modernamente, si no cambia la escansión del verso o la rima, como: Cayrasco (Cairasco), Piru (Perú), Chille (Chile), Vitorio (Victorio), Draque (Drake), Bartholomé (Bartolomé), Turriano (Torriano), Estopinan (Estupiñán), Benedito Arias Montano (Benito Arias Montano), Thomé de Vitoria (Tomás de Victoria), etc.

Abreviaturas empleadas: f.: folio; fs.: folios; MC: Museo Canario (copia de Millares Torres); Ms.: manuscrito; Mec.: mecanografiada.

ESDRUJÚLEA

n.º 5²¹ [227]

Esdrújula de varios elogios y canciones en alabanza de varios sujetos, compuesta por Don Bartolomé Cairasco de Figueroa, prior y canónigo de la sancta iglesia de Canaria. Dirigida a Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros y marqués de Castil de Bayuela, señor de las Villas de la Higuera, de las Dueñas, el Colmenar, el Cardoso, el Bado, el Balconete, Virrey lugarteniente del Rey nuestro señor, su Gobernador y Capitán General de las provincias del Perú, Tierra Firme y Chile, etc.²²

²¹ Es anotación del que ordenó el cartapacio.

²² «Esdruxúlea de varios elogios y canciones || en alavança de varios sugetos compuesta / por Don Bartolomé Cayrasco de Figueroa || prior y canónigo de la sancta yglesia de Ca- || naria = Dirigida a Don Joan de mendoça || y luna, marqs de || Montes claros y marqs. de || castil de Yayuela señor de las Villas de || la Higuera de las Dueñas, el colmenar el Car- ||

CARTA DEDICATORIA²³ [228]

El mucho deseo de acertar a servir a Vuestra Excelencia imagino que ha de ser causa de no acertar a servirle, que a veces la voluntad confunde el entendimiento; mas este temor se desbarata con la confianza que tengo en la magnanimidad de Vuestra Excelencia, cuya condición y calidad entre otras es no mirar al poco valor de los servicios que se hacen, sino al ánimo y voluntad con que se ofrecen, que es lo que los valora y engrandece; y así, por muestra de mi deseo, dedico a Vuestra Excelencia estas canciones y elogios, que por ser algunos en alabanza de grandes reyes, príncipes y personajes, creo han de merecer el acogimiento y aplauso que de Vuestra Excelencia espero, a quien guarde nuestro Señor con tanta felicidad como este su capellán se lo suplica, y desea. Canaria

D. Bartolomé Cairasco de Figueroa (Rúbrica).

AL LECTOR²⁴ [229]

Este²⁵ género de versos que en Italia llaman sdrucçiolos²⁶ y en España esdrújulos²⁷ usan los italianos en sus boscharecias o bucólicas y los latinos en los himnos que canta la iglesia. Unos son²⁸ medios, como «prudencia» y «vigilancia»; y otros, enteros, como «propósito» y «plática». Unas canciones se hacen de solos los medios y otras de solos los enteros, y muchas²⁹ de unos y otros. Todas ellas tienen su gravedad y énfasis, cuyo cuidado merece mucha estimación. No he visto esta composición de versos en la lengua castellana con consonancias, hasta que salieron a luz algunas canciones mías, que el deseo de honrar mi lengua me puso atrevimiento de admitir en ella el nombre de autor de ellos. Y fue justo que, igualándose ya la lengua castellana con las mejores³⁰ del mundo, no le faltase lo que a otras sobra. Verdad es que por no ser tan abundante de estos vocablos como la toscana y la latina³¹, se compone esta rima dificultosamente. De ella he visto agrardarse muchos entendimientos graves³² por la gravedad y majestad de sus

doso el bado el balconete Virrey lugarteniente || del Rey ntro señor su gouernador y capp.^{an} gl. || de las prouinçias del piru tierra firme y chille &».

²³ Se transcribe en la p. 134 de la *Biobibliografía*...

²⁴ Se transcribe en la *Biobibliografía*..., p. 134. MC.: lo mismo, con algunas variantes.

²⁵ MC.: «De este». ²⁶ MC.: «exdrucelosos». ²⁷ Ms.: «sdrugulos».

²⁸ MC.: «en España esdrújulos, unos son». ²⁹ MC.: «muchos».

³⁰ MC.: «la mejor». ³¹ MC.: «y latina». ³² MC.: «curiosos».

números; y que los que no lo son no se agraden no³³ importa, que más es cautivar el entendimiento que la voluntad. La mía y mi deseo es agradar a todos. Y así, discreto lector, merezco bien el agradecimiento y cortesía que conmigo usares. Vale.

IN EFFIGIEM. EMBLEMA [230] ³⁴

- I. Moribusque ingenio fuerit quam genere magnus,
D. nam pulchrum invenies absque labore nihil.

Cuatro dísticos latinos en los que el autor explica su escudo.

AL MARQUÉS DE MONTESCLAROS, VIRREY DEL PERÚ ³⁵.
CANCIÓN [230-234]

- I. ¿A quién con más razón y justa causa
D. do hay oro de virtud y de prudencia.

La «Canción» es citada por Domínguez Bordona, obr. cit., «Poesías de Bartolomé Cairasco de Figueroa», p. 170: «Al Marqués de Montesclaros, Virrey del Perú. Canción: *A quien con más razón y justa causa*. fs. 230-233».

Aurelio Miró Quesada S. (1962), en la p. 68, al hablar de las alabanzas recibidas por Montesclaros al llegar al Perú, dice: «Así, el amanerado Bartolomé Cairasco de Figueroa, que ya le había enviado una canción a México, le dirigió otra canción al Perú, igualmente crespá y laudatoria». Transcribe los 9 primeros versos de la primera estancia. Continúa: «El cortesano versificador hace luego un recuento de la joven pero hazañosa vida del Marqués. Lo pinta llamando la atención, «apenas a los dos lustros y medio. Y en seguida, en brillante e ininterrumpida sucesión» (siguen ahora, de la segunda estancia, 15 versos; desde parte del tercero hasta el decimotercero). Continúa Miró: «Al lado de otras frases de elogio a Montesclaros», con 5 versos de la estancia quinta (del 4 al 8), y sigue: «y junto a fáciles juegos de palabras con “montes” y con “claros” y con preludios “limados en Lima”, le toca también el turno a la Marquesa», transcribiendo la cuarta estancia entera. Miró Quesada, al citar la fuente, en vez de poner el título de la obra

³³ MC.: «agraden poco».

³⁴ Posiblemente había la intención de colocar aquí escudo que figura en la parte baja de la portada de la Primera y Segunda parte de la edición de Valladolid de 1603 del *Templo militante*; o el retrato con el escudo de Cairasco que aparece en las ediciones de Lisboa de la misma obra, reproducido en la *Biobibliografía...*, p. 162. ³⁵ Ms.: «Piru».

de Cairasco (*Esdrujúlea...*), pone en cursiva el título que le da Domínguez Bordona en su citado *Catálogo* (1935), entre comillas: «Poesías de Bartolomé Cairasco de Figueroa»³⁶.

ESDRUJÚLEA DE CANCIONES Y ELOGIOS DE DON BARTOLOMÉ CAIRASCO DE FIGUEROA, PRIOR Y CANÓNIGO DE LA SANTA IGLESIA DE CANARIA [234]

1. AL TÚMULO DEL REY NUESTRO SEÑOR DON FELIPE³⁷ SEGUNDO QUE ESTÁ EN EL CIELO [234-236]

- I. Aquel que de católico,
- D. que sigue a santa vida santa gloria.

2. AL ALMA SANTA DEL CATÓLICO REY DON FELIPE³⁸ SEGUNDO DE FELICE RECORDACIÓN [236-238]

- I. Alma beata, que al supremo empiro
- D. y en ver su hijo, nieto, infanta y reina.

3. A LA MAJESTAD CATÓLICA DEL REY NUESTRO SEÑOR DON FELIPE³⁹ TERCERO DE ESTE NOMBRE⁴⁰ [238-240]

- I. Gran monarca español, de más imperio,
- D. que a Dios y a él importa⁴¹ honor y gloria.

Hay copia en el ms. 2-B-10 [MC/90 || II/1578 (5)], «Poesías varias», tomo II, fs. 294[r.-295r.], de la Biblioteca Real. Cf. Menéndez Pidal (1914), I, pp. 319-320: «F. 294. A Felipe III. ‘Elogio por don BARTHOLOMÉ CAIRASCO DE FIGUEROA, Prior y canónigo de la Sancta Iglesia de Canaria’: —«Gran monarca español, de mas imperio».

Véase DiFranco, Ralph A., Labrador Herraiz, José J. (1993), p. 282, n.º 146 [ms. II/ 1578 de la Biblioteca de Palacio]: «Gran Monarcha Hes-

³⁶ Véase la entrada 13. Agradece Miró el dato «a Pedro Rodríguez Crespo y la transcripción a Guillermo Lohmann Villena y Evaristo Nava». Continúa Miró Quesada, en la p. 70: «Aunque lamentables, estos versos tienen la inesperada virtud documental de confirmar la venida al Perú de la Virreina; que ha sido discutida varias veces, a consecuencia de una equivocada afirmación de Mendiburu, que consignó en su *Diccionario* que Montesclaros llegó a Lima “ya viudo”». Véase entrada 49[41].

³⁷ Ms.: «Phelipe».

³⁸ Ms.: «Phelipe».

³⁹ Ms.: «Phelipe».

⁴⁰ En el Catálogo de la Real Biblioteca: «A la magestad católica del rey don Philippe nuestro señor tercero deste nombre. Elogio por don Bartholomé Cairasco de Figueroa, prior y canónigo de la sancta iglesia de Canaria.»

⁴¹ Ms.: sigue, tachado: «más».

pañol de más imperio. A LA MAGESTAD CATHOLICA DEL REY DON PHILIPPE NUESTRO SEÑOR, TERCERO D'ESTE NOMBRE. ELOGIO POR BARTHOLOMÉ CAIRASCO DE FIGUEROA, PRIOR Y CANÓNIGO DE LA SANCTA IGLESIA DE CANARIAS, f. 294r».

4. A LA MAJESTAD DE LA REINA NUESTRA SEÑORA, DOÑA MARGARITA DE AUSTRIA [240-242]

- I. Preciosa Margarita, nueva angélica,
- D. rubíes, diamantes y topacios.

(Copia *ibid*, fs. 296-299): «El mismo a la reina Margarita de Austria»: «Preciosa Margarita nueva angélica».

Véase DiFranco, Ralph A., Labrador Herraiz, José J. (1993), p. 282, n.º 147 [ms. II/ 1578 de la Biblioteca de Palacio]: «Preciosa Margarita, nueva Angélica. A LA MAGESTAD CATHOLICA DE LA REINA NUESTRA DOÑA MARGARITA DE AUSTRIA. ELOGIO POR DON BARTHOLOME CAIRASCO DE FIGUEROA, PRIOR Y CANÓNIGO DE LA SANTA IGLESIA DE CANARIAS, f. 295r».

5. AL NACIMIENTO DEL PRÍNCIPE DON FELIPE⁴² SEGUNDO, DIGO CUARTO DE ESTE NOMBRE⁴³ [242-244]

- I. Corónate de lauro
- D. servirle de cartilla estas historias.

6. AL CRISTIANÍSIMO REY DE FRANCIA ENRIQUE DE BORBÓN [244-246]

- I. No suenen las argólicas,
- D. aqueste militante alcázar célico.

7. AL SERENÍSIMO REY DE INGLATERRA, ESCOCIA, IRLANDA JACOBO ESTUARTE [246-248]

- I. Cual sigue el sol al proceloso núbilo
- D. que siga de Filipo el beneplácito.

8. AL SERENÍSIMO ARCHIDUQUE ALBERTO [248-250]

- I. En tanto que el herético

⁴² Ms.: «Phelipe».

⁴³ El Príncipe nació el 8 de abril de 1605.

D. y pidan a los santos patrocinio.

9. AL SERENÍSIMO VICTORIO, PRÍNCIPE DE SABOYA [250-252]

I. A vos, famoso príncipe Victorio

D. que ampare y favorezca mi corónica⁴⁴.

Se encuentra en la *Esdrujúlea* copiada por Millares Torres (1873), depositada en El Museo Canario, bajo el título el mismo título.

10. A TODOS LOS CONSEJOS REALES. CANCIÓN [252-255]

I. Allá nos cuenta la divina historia

D. harán justicia práctica y teórica.

11. AL DUQUE DE LERMA Y MARQUÉS DE DENIA DON FRANCISCO DE SANDOVAL [255-257]

I. La razón y el amor, bandos contrarios,

D. tendrá valor altísimo mi péndola

Se encuentra en los preliminares de la cuarta parte del *Templo militante*: «A Don Francisco de Sandoval, duque de Lerma, marqués de Denia, etc.». Acierta Millares en la entrada XII (1932), p. 147, del *Ensayo...*, en su suposición de que la «Canción al duque de Lerma, Sumiller de Corps de su Majestad, etc.» (la que considera perdida), en que «quizás se trataba de la “Dedicatoria” en verso de la Cuarta Parte del *Templo militante*. Cítasela entre los manuscritos que pertenecieron al Conde de Gondomar. Cf. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VIII (1903), página 297». Se repite lo mismo en Millares Carlo y Hernández Suárez (1977), p. 153, entrada n.º 11.

12. AL CONDE DE LEMOS PRESIDENTE DEL CONSEJO DE LAS INDIAS [258-259]⁴⁵

⁴⁴ Ms.: «chronica». MC: «coronica».

⁴⁵ Los primeros tres renglones de la página 258 aparecen con el siguiente título, tachado con un trazo inclinado: «CANCIÓN DEL ILUSTRÍSIMO LINAJE DE LOS FIGUEROAS / A DON FRANCISCO SUÁREZ DE FIGUEROA / OBISPO MERITÍSIMO DE ZAMORA».

- I. Oíd⁴⁶, conde magnánimo,
- D. no ha menester colores de retórica.

13. A DON JUAN DE MENDOZA Y LUNA, MARQUÉS DE MONTESCLAROS Y VIRREY DE MÉXICO [259-261]⁴⁷

- I. Excelsos Montesclaros, que clarísimos
- D. que su fama en el mundo vence y reina.

Se cita en Domínguez Bordona (1935), «Poesías de Bartolomé Cairasco de Figueroa», p. 170: «A Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros y Virrey de México: *Excelsos Montesclaros que clarísimos*. fs. 260[-261]»⁴⁸.

Aurelio Miró Quesada S. (1962), en la página 50, transcribe la primera estancia del poema, que califica de «barroca alabanza literaria en la canción enviada a México por el cortesano Bartolomé Cairasco de Figueroa, tan enrevesada e hiperbólica como las que iba a enviarle después a Montesclaros durante su gobernación en el Perú». Transcribe de «*Poesías de Bartolomé Cairasco de Figueroa*, Manuscrito núm. 1390 de la Biblioteca Real de Palacio de Madrid, fs. 259-261». Como se ve, vuelve Miró Quesada a titular la *Esdrújulea* como lo hacía Domínguez Bordona en su *Catálogo...* (1935), al dar cuenta de los poemas de Cairasco en el manuscrito 1390 de la Biblioteca de Palacio. Véase la Canción dedicatoria de libro.

14. AL CONSEJO DE GUERRA [261-263]

- I. Canto las armas y el cristiano incendio
- D. se suele a la humildad dar grata audiencia.

Véase DiFranco y Labrador Herraiz (1993), p. 282, n.º 148⁴⁹ [ms. 1578

⁴⁶ Ms.: «Oy». Como en el v. 4 aparece claramente «oíd», transcribo de esta manera, y no «oí».

⁴⁷ Al final de la p. 259 se encuentra el título; el primer verso se encuentra en la p. 260.

⁴⁸ El título aparece en la p. 259.

⁴⁹ En la p. 299 anotan los autores: «No figura en la obra de Cioranesco. Cairasco utiliza la misma fórmula en la segunda parte del *Templo militante* para alabar a San Pablo, 'Canto las armas y el varón cristiano'. B. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, pp. 49-50, cita este verso de Cairasco y otros como ejemplo de la influencia que tuvo la epopeya virgiliana '*Arma virumque cano*' en España». No comprendo el sentido de la observación primera, que acaban de hacer también a las entradas 146, 147, poemas que no tienen por qué figurar en la *Antología poética* de Cioranesco.

de la Biblioteca del Palacio Real]: «Canto las armas y el christiano incendio. ELOGIO AL CONSEJO DE GUERRA POR DON BARTOLOMÉ CAIRASCO DE FIGUEROA, PRIOR Y CANÓNIGO DE LA SANTA IGLESIA DE CANARIAS, f. 197r».

15 [13]. A LA SINGULAR Y FAMOSÍSIMA CIUDAD DE VENECIA [263-266]

- I. Favorece, Polimnia.
- D. pagalda en un retrato de Venecia.

El poema fue publicado por el profesor Andrés Sánchez Robayna (1992, pp. 168-171) en «Algo más sobre los esdrújulos (con una canción inédita de Cairasco)», tomándola «de la copia realizada por Millares Torres en 1873» que se encuentra en El Museo Canario, con el mismo título.

16 [14]. A DON ALONSO DE LA CUEVA Y BENAVIDES DEL CONSEJO DE SU MAJESTAD Y SU EMBAJADOR DE LA CIUDAD DE VENECIA, CABALLERO DEL HÁBITO DE ALCÁNTARA, COMENDADOR DE ELCHE Y CASTILLEJO Y SEÑOR DE LA VILLA DE BEDMAR [267-269]

- I. Hijo excelente de la madre Hesperia,
- D. le imprima enriqueciéndole y honrándole.

17 [15]. A DON RODRIGO DE CASTRO, PRESBITERO, CARDENAL DEL TÍTULO DE LOS DOCE APÓSTOLES Y ARZOBISPO DE SEVILLA [269-274]

- I. Cese el rumor político
- D. será[s] entre magníficos magnífica.

18 [16]. AL MISMO⁵⁰ EN DEDICACIÓN DE UN LIBRO [274-276]

- I. La gran Jerusalén, visión pacífica,
- D. do ya os dicen los justos. Ea, incipe.

Se trata de la «Canción dedicatoria» del *Goffredo famoso*. Millares (1932), p. 143, y Millares y Hernández (1977), p. 165, no señalan la «Canción dedicatoria», que debería aparecer después de la dedicatoria que transcriben (fol. 2r): debe ocupar dicho folio, el 2v y el 3r y 3v). Millares

⁵⁰ Ms.: «mesmo».

y Hernández (1977), p. 135, en la descripción de esta *Esdrújula* de la Biblioteca de Palacio, en el lugar del *i[ncipit]* del poema, colocan los cuatro primeros versos del mismo, para indicar que se trata del *Goffredo famoso*; se deja de poner el *d[esinit]*.

Esta «Canción» fue publicada por Elías Zerolo (1897), pp. 12-15, seguida por el prólogo de la traducción. Allí indica Zerolo que Luis Maffiotte copió el original de *Goffredo famoso*. A él le debe «copias de la dedicatoria, prólogo y fragmentos que van a continuación»⁵¹.

También aparece, como es lógico, en la *Jerusalén libertada. Traducción de Bartolomé Cairasco de Figueroa* (Cioranescu, 1967), pp. 43-44.

19 [17]. EN LA MUERTE DE DON CRISTÓBAL VELA, ARZOBISPO DE BURGOS, QUE FUE OBISPO DE CANARIA [277-278]

- I. Llorad, más no lloréis, musas Dorámides.
- D. honran su frente en el empíreo tálamo.

20 [18]. A LA ELECCIÓN Y VENIDA DE DON LUIS DE LA CUEVA Y BENAVIDES POR GOBERNADOR Y CAPITÁN GENERAL Y PRESIDENTE DEL REINO DE CANARIA [278-282]

- I. Mirando el padre ingénito
- D. que plegue a Dios que viva años nestóricos.

AQUÍ LA EMBLEMA DEL PADRE FRAY BASILIO [282]

21 [19] CANCIÓN DEL ILUSTRÍSIMO LINAJE DE LOS FIGUEROAS, A DON FERNANDO SUÁREZ DE FIGUEROA, OBISPO DE CANARIA Y DESPUÉS DE ZAMORA [282-286]

- I. Canto de Figueroa el alto título.⁵²
- D. frontero del que fue del gran Basilio.

Se encuentra en la *Esdrújula* copiada por Millares Torres (1873), depositada en El Museo Canario, bajo el mismo título.

⁵¹ Que Millares no examinó exhaustivamente el ms. II/1390 de la Biblioteca de Palacio se ve claramente en las «Observaciones» que coloca después de referenciar la edición de la traducción de la *Jerusalén Libertada* de Tasso hecha por Cioranescu. En la p. 168 de la *Biobibliografía...*, se puede leer: «Reprodujo la “Canción dedicatoria” [...] Zerolo, *Legajo de varios*, pp. 12-32».

⁵² Ms.: el primer verso se encuentra en la p. 283.

22 [20]. A DON DIEGO SARMIENTO DE ACUÑA, CABALLERO DEL HÁBITO DE CALATRAVA, DEL CONSEJO DE SU MAJESTAD, EN EL DE HACIENDA, SEÑOR DE AMPUDIA, DE BINCICIOS Y GONDOMAR, ETC.⁵³ [287-288]

- I. Si quieres ver entendimiento práctico
- D. pues Sarmiento y Cairasco es tanto deudo.

Se encuentra en la *Esdrujúlea* copiada por Millares Torres (1873), depositada en El Museo Canario, bajo el título «A don Diego Sarmiento de Acuña, caballero del orden de Calatrava, Sr. de Bincicios y Gondomar y del Consejo de hacienda de S. M. Embajador de Inglaterra».

23. AL DOCTOR DON FRANCISCO MARTÍNEZ⁵⁴, OBISPO DE CANARIA, DEL CONSEJO DEL REY NUESTRO SEÑOR [288-290]

- I. Rioja ilustre, madre celebérrima
- D. que es honor del maestro el del discípulo.

24 [21]. A DON FRANCISCO GONZÁLEZ DE HEREDIA, CABALLERO DEL HÁBITO DE ALCÁNTARA, DEL CONSEJO DEL REY NUESTRO SEÑOR Y SU SECRETARIO [290-292]

- I. La sacra, augusta majestad católica
- D. yendo al ilustre honor de los Heredias.

25. A DON GARCÍA DE CENICEROS, INQUISIDOR APOSTÓLICO DEL REINO DE CANARIA Y CHANTRE Y CANÓNIGO DE LA IGLESIA CATEDRAL DE ELLA, ETC. [292-294]

- I. Dadme favor, Piérides,
- D. dirás que está en no verle mi desgracia.

⁵³ MC: «etR».

⁵⁴ Ms.: «menéndez». Dentro del poema aparece «Martínez». Por la época de Cairasco no existe ningún obispo de apellido Menéndez. Debe referirse a Francisco Martínez de Cenicero, obispo de Canaria (1597-1607). Era natural de Cenicero (Logroño), lo que se confirma por las alusiones a La Rioja en el poema. Su estancia en Canarias coincidió con el ataque de Wan der Does. Véase Santiago Cazorla León y Julio Sánchez Rodríguez (1997). Según Pedro Díaz Cassou, *Serie de los Obispos de Cartagena* (Madrid, 1895), cap. XXXI, «fue colegial, maestro de Prima y Rector del Mayor de la Universidad de Alcalá, en el que logró fama de gran teólogo».

26 [22]. A DON PEDRO HURTADO DE GAVIRIA, INQUISIDOR APOSTÓLICO DEL REINO DE CANARIA [294-296]

- I. Adórnate, Polimnia,
- D. que es honra de Canaria su memoria.

27. AL DOCTOR JERÓNIMO CHAVES DE MORA, REGENTE DE LA AUDIENCIA REAL DE CANARIAS [296-298]

- I. Sacratísima Virgen, ya el recado
- D. una cierta vislumbre extraordinaria.

28 [23]. A LA VICTORIA QUE GANÓ CANARIA DE LA PODEROSA ARMADA DE FRANCISCO DRAKE⁵⁵, A 6 DE OCTUBRE, AÑO 1595. AL LICENCIADO ROJAS DE CARVAJAL Y OIDOR DE LA CHANCILLERÍA DE GRANADA [298-305]

- I. Dejad, pretor clarísimo
- D. de una victoria de tan alto crédito

El poema ha sido publicado por el profesor Andrés Sánchez Robayna en el artículo «Variaciones sobre poesía e historia» (2006), pp. 233-255, siguiendo «el texto de la copia existente en la madrileña Biblioteca Real» y teniendo en cuenta la copia de Millares Torres (p. 236).

También publicó el poema, salvo las dos primeras estancias, Cioranescu en su *Antología poética* (1984), pp. 198-202.

Millares, en *Ensayo...* (1932), p. 141, y Millares-Hernández, *Biobibliografía...* (1977), p. 145: «Un fragmento de este “Canto heroico” lo publicó Millares Torres en su *Biografía*, p. 184, y se repitió la edición en la revista *El Museo Canario*, tomo XVI (1905), p. 34».⁵⁶

Se encuentra en la *Esdrújulea* copiada por Millares Torres (1873), depositada en El Museo Canario, bajo el título «Canto heroico a la Victoria que ganó Canaria de la poderosa armada de Francisco Drake».

29 [24]. A BARTOLOMÉ DE AGUILAR Y ANAYA, DEL CONSEJO DE SU MAJESTAD Y SU VEEDOR EN EL DE GUERRA [305-309]

- I. Es el secreto un acto voluntario,

⁵⁵ Ms.: «Draque».

⁵⁶ En la descripción de la copia de la *Esdrújulea* de El Museo Canario. En la *Biobibliografía...* no se tuvo la precaución de poner la misma nota, aludiendo «A la victoria»..., y no al comienzo del título de la *Esdrújulea* copiada por Millares Torres: «Canto heroico».

D. de virtudes altísimas y éticas.

30 [25]. AL DOCTOR DON FRANCISCO MEXÍA, DEÁN Y CANÓNIGO DE LA SANTA IGLESIA DE CANARIA [309-310]

I. Señor Deán Mexía, vuestros méritos,
D. dile que el ser humilde te da crédito.

Se encuentra en la *Esdrujúlea* copiada por Millares Torres (1873), depositada en El Museo Canario, con el mismo título.

31 [26]. AL TEMPLO Y CABILDO DE LA SANTA IGLESIA DE CANARIA⁵⁷ [310-312]

I. Yace del mar Atlántico⁵⁸, en el gremio
D. A todos nos dé Dios su eterna gloria.

La canción fue transcrita por María Rosa Alonso (1952), pp. 371-372. Se encuentra en la *Esdrujúlea* copiada por Millares Torres (1873), depositada en El Museo Canario, con el mismo el título.

32 [27]. A DON GONZALO DE SAAVEDRA, SEÑOR DE LAS VILLAS DE LANZAROTE Y FUERTEVENTURA Y CAPITÁN GENERAL DELLAS POR SU MAJESTAD [312-314]

I. Ilustre sucesor de Hernando Arias,
D. el suceso felice de esta causa.

33 [28]. AL PADRE FRAY PEDRO BASILIO DE PEÑALOSA, PRIOR DEL ORDEN DE SAN BENITO, PREDICADOR, CONSULTOR Y CALIFICADOR DEL SANTO OFICIO, EN EL REINO DE CANARIA [314-316]

I. Docto y magno Basilio,
D. pues es verdad notoria.

Se encuentra en la *Esdrujúlea* copiada por Millares Torres (1873), depositada en El Museo Canario, titulada «Al Padre fray Pedro Basilio de Peñalosa, de la orden de San Benito, Predicador y Calificador del Santo Oficio de la Inquisición en el Reino de Canaria».

⁵⁷ El título se encuentra al final de la p. 310; el primer verso, en la p. 311.

⁵⁸ Ms.: «de la mar Atlántido».

34 [29]. AL CAPITÁN JUAN⁵⁹ JARAQUEMADA, ALCALDE MAYOR DEL AUDIENCIA REAL DE LIMA [316-318]

- I. Ilustre capitán, honor canario,
- D. dirás que me honro amándole y sirviéndole.

35 [30]. A LEONARDO TORRIANO, INGENIERO MAYOR DE SU MAJESTAD EN EL REINO [DE] PORTUGAL [318-320]

- I. Leonardo ilustre que en la bella Italia
- D. que ellos de su valor darían noticia.

36 [31]. AL CAPITÁN JUAN⁶⁰ DE NAVA, VEEDOR Y FACTOR DE LA CIUDAD DE PANAMÁ POR SU MAJESTAD [320-322]

- I. El sol de España, cuya luz clarífica
- D. y al que merece que le paguen parias.

37 [32]. AL LICENCIADO BERRÍO⁶¹, JURISCONSULTO FAMOSO [322-323]

- I. Generosa Granada, entre magníficas
- D. Que en él tiene obtiene valor lo que es inválido.

38 [33]. AL LICENCIADO SUÁREZ, PARTIÉNDOSE A NUEVA ESPAÑA⁶² [323-327]

- I. Queriendo el inmutable rey pacífico
- D. os vuelva recio y sano al reino esférico.

Se cita en Domínguez Bordona (1935), p. 170, «Poesías de Bartolomé Cairasco de Figueroa»: «Al Lic. Suárez, partiendo a Nueva España: *Queriendo el inmutable rey pacífico*. fs. 274-276»⁶³.

39. A BENITO CORTÉS DE ESTOPIÑÁN⁶⁴, CABALLERO DE LA PALMA, TIERRA DE LAS CANARIAS [326-327]

⁵⁹ Ms: «Joan». ⁶⁰ Ms: «Joan». ⁶¹ Escrito a veces como «Berrío».

⁶² El título aparece al final de la p. 323; el primer verso se encuentra en la. 324.

⁶³ Según la paginación antigua, que aparece corregida actualmente.

⁶⁴ Ms.: «Estopinán».

- I. No porque el doctor Plinio
- D. que pueden mucho más que la amicitia.

40 [34]. A BENITO⁶⁵ ARIAS MONTANO, QUE COMPUSO LA BIBLIA⁶⁶ REGIA [327-330]

- I. Excelso monte umbrífero,
- D. y que no es disputar de gustos lícitos.

Existe copia en Londres, Brit. Mus. Add. 20.792, n.º 15, fols. 80v-83r. Cf. Gayangos (1875), I, p. 134, y Eloy Benito Ruano, «Manuscritos canarios del Museo Británico» (1955), p. 574.⁶⁷

Rosa Navarro Durán (1982) describe el ms. 3857 de la Biblioteca del CSIC de Madrid (Fondo Rodríguez Marín), donde se encuentra este poema, junto a otras cinco canciones en esdrújulos de Cairasco.

41. A TOMÁS⁶⁸ DE VICTORIA, MÚSICO FAMOSO, CAPITÁN DE LA EMPERATRIZ Y MAESTRO DE CAPILLA DE LAS DESCALZAS EN MADRID [330-332]

- I. A la región marítima
- D. vuestra música santa al rey beatífico.

42 [35]. AL MAESTRO CABA, COMISARIO DE LA PROVINCIA DE SAN DIEGO DE CANARIA [333-335]

- I. Si una centella mínima
- D. que alcance a darle laura benemérita.

43. A DON LUIS PACHECO DE NARVÁEZ EN LOOR DE SU LIBRO DE LAS ARMAS [335-337]

- I. Aquel planeta armígero
- D. que pongan duro freno a los satíricos.

Millares Carlo, en su *Ensayo* (1932), p. 142, entrada VII: «Está impresa

⁶⁵ Ms.: «Benedito». ⁶⁶ Ms.: «bliuia».

⁶⁷ En el *Ensayo de una biobibliografía...* (1932), Millares da cuenta, con el n.º VI (p. 142), del poema «Al doctor Benedicto Arias Montano por el mismo canónigo Bartolomé Cayrasco. / I. Excelsamente [*sic*] umbrífero. *Ibid.* [Gayangos, *op. cit.*, I, 134. Londres, Brit. Mus. Add. 20.792]». ⁶⁸ Ms.: «Thomé».

en los preliminares del *Libro de las Grandezas de la espada*, [en que se declaran muchos secretos del que compuso el Comendador Jerónimo de Carranza...] etc. – Madrid, 1600, por este maestro de esgrima, así como otros dos “Elogios”, obra el uno de Serafín Cairasco de Figueroa, hermano de D. Bartolomé, y el otro de Rodrigo Núñez de la Peña». El título en el libro de Pacheco es: «De Bartolomé Cayrasco de Figueroa, canónigo de la santa Iglesia de Canaria, elogio, a don Luis Pacheco de Narváez, en loor del Libro».

Millares y Hernández describen la pieza en la entrada n.º 9 de la *Bio-bibliografía...*, t. II (1972), p. 151. Primero se da la noticia de que se encuentra en:

«Ibíd. También hay copia en el ms. Add. 20.792 del British Museum, n.º 16, fols. 83r.-85v». Cf. Gayangos (1875), I, p. 134, y Eloy Benito Ruano (1955), p. 574.

Luego se transcribe lo dicho en el *Ensayo...*

Millares Carlo transcribe el poema, en la descripción de *El Libro de las Grandezas de la espada...*, en el n.º 61 de su *Descripción y estudio de los impresos de los siglos XV y XVI existentes en la biblioteca de El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria, 1975, pp. 96-98.

Rosa Navarro Durán (1982) describe el ms. 3857 de la Biblioteca del CSIC de Madrid (Fondo Rodríguez Marín), donde se encuentra este poema, junto a otras cinco canciones en esdrújulos de Cairasco.

44 [36]. A UN AMIGO CONTRA LOS AMANTES [337-341]

- I. En tanto que los árabes
D. y dejan al divino amor benévolo.

Millares Carlo, en *Ensayo...* (1932), pp. 143-146, dedica un verdadero ensayo a este poema y al siguiente, transcribiendo ambos de la edición hecha por Luis Maffiotte en su artículo «Esdrújulos de Cairasco. Nuevos apuntes sobre un tema viejo» de la revista *El Museo Canario*⁶⁹.

El ensayo se completa con nuevos datos en las pp. 137-142 de la *Bio-bibliografía de escritores...*, t. II. También aquí se transcriben los dos poemas, pero tomados del «texto autógrafo» (p. 139); o sea, del hallado «manuscrito autógrafo de esta primera *Esdrújulea*» (p. 138)⁷⁰. En la p. 137, se

⁶⁹ IX (1900), pp. 69-76, 101-109, 133-141, 165-171, 197-206, 229-238, 266-272, 300-304 y 325-331.

⁷⁰ Millares y Hernández Suárez debieron tomar los dos textos de otra fuente, pues hay diferencias con el «manuscrito autógrafo de esta primera *Esdrújulea*».

habla de los números 37 y 38 de la descripción de los poemas. Debe decir: 36 y 37. Cuando se pasa a la descripción del siguiente poema, aparece el número 39, y no el que debería seguir, el 38.

En la *Biobibliografía...* (1977), ya no se duda de la atribución a Cairasco del segundo poema («Ha sido vuestra física»), como lo habían hecho Juan López de Sedano, que publica los dos poemas (1770), pp. 357-361; 362-365, y Adolfo de Castro (1857), pp. 498-499, que también los publica. Ambos atribuyen el segundo poema al Licenciado Dueñas.

También se publicaron los dos poemas, «en idénticas circunstancias», en *El Liceo Mexicano* (México, II, 1844, pp. 295-297): «El Licenciado Bartolomé Cayrasco de Figueroa. Canción en esdrújulos»; «Respuesta del Licenciado Dueñas. Canción».

José María Asensio (1886), pp. XXI-XXV, en el apéndice de su libro *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*, bajo el rótulo «Obras literarias de Francisco Pacheco. Poesías», publica también los dos poemas, atribuyendo el primero, «En tanto que los árabes...» al pintor biobibliografiado Francisco Pacheco⁷¹, con el título «Canción de Pacheco, poeta bético. A Bartolomé de Cayrasco que fue canónigo en las Islas de Canaria», e indicando que se encuentra en la «Biblioteca del Museo Británico.— *Additional*.— Núm. 20.272.— In 4.º— Bellas Letras.— Núm. 13.— Pág. 74». El segundo, impreso en letra más pequeña al pie de las páginas, se atribuye a Cairasco («Respuesta del canónigo Bartolomé de Cayrasco»). Las referencias al manuscrito del Museo Británico (la primera: n.º 13, fs. 74-77; la segunda, n.º 14, fs. 77-80) se ofrecen en Gayangos (1875), I, pp. 134-35, y en Eloy Benito Ruano (1955), p. 574.

Menéndez Pidal (1914), p. 314, da cuenta de otro manuscrito «no utilizado», según Millares, donde están los dos poemas, y que se halla en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, ms. 2-B-10 [moderna signatura, II/1581, f. 27r-28v; 28v-30r], «Poesías varias», t. V [VI. «Cartapaño. Es de Pedro de Penagos. Començose a 9 de Agosto Año de 1593». Los dos poemas vienen aquí sin autor].

En la misma Biblioteca de Palacio, en el ms. II/973, se encuentran los dos poemas como de Cairasco. El primero, «En tanto que los árabes...», en los fs. 181ra-vb): «Cayrasco. A un fraile francisco sobre los enamorados», n.º 133; el segundo, «Ha sido vuestra física», f. 182ra-vb. «[Estancias de Bartolomé Cairasco de Figueroa.]», n.º 168. Los describen José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y Lori Ann Bernard en «El manuscrito *Fuen-*

⁷¹ Los contactos de Pacheco con un miembro de la catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria, para exornar con un cuadro la capilla de San Gregorio, vendrán años más tarde, por 1619.

telsol (MP II-973) con poemas de Fray Luis de León, Fray Melchor de la Serna, Hurtado de Mendoza, Liñán, Góngora, Lope y Otros», en *Analecta Malacitana* (1997). Según estos investigadores, también se encuentran los dos poemas en el *Cancionero de Pedro de Rojas* (Biblioteca Nacional, ms. 3924, 174v); en el *Cancionero de Penagos* (Biblioteca de Palacio, II/1581, f. 27r-28v; 28v-30r); en el *Cancionero de Gabriel de Peralta* (Biblioteca Nacional, ms. 4072, fs. 45 y 46), y en manuscrito de Rodríguez Marín (E-41-6880, 53)⁷².

También se encuentran los dos poemas en el *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*. Véase Labrador Herraiz *et alii* (2006), números 228, 229, pp. 395-401: «Esdrújulos del Licenciado Cairasco a un fraile»⁷³, «Respuesta del fraile. [Cairasco de Figueroa]». Los autores hacen historia de las apariciones de ambos poemas y las atribuciones de autoría en las pp. 47 y ss. Es curioso que no comenten los incuestionables datos que ofrecen Millares Carlo y Hernández Suárez (1977).

Los autores de la entrada «Cairasco de Figueroa...» del *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI* (DiFranco *et alii*, 2009) mencionan, en la página 153, la existencia de los dos poemas en la Biblioteca Nacional de España, «ms. 861, s. XVI, finales. f. 600, *Carta en esdrújulos a un fraile*, “En tanto que los árabes”; f. 601, *Respuesta del fraile*, “Ha sido vuestra física”».

Los citados autores también recensionan, en la misma Biblioteca Nacional, el ms. 3902, de hacia 1560, donde se encuentra el primer poema («En tanto que los árabes»): «*Canción en esdrújulos del licenciado Cairasco*». Véase DiFranco *et alii* (2009), p. 154. El segundo poema («Ha sido vuestra física») lo recensionan, en la misma página, en el f. 180 del ms. 17.951 de la misma Biblioteca Nacional: «[Libro de D. Gerónimo, 1662]».

También citan los mismos autores (p. 154) el ms. 3909 (*Mazamorra de varias composturas*, del siglo XVIII), de la misma Biblioteca Nacional de España, donde se encuentran los dos poemas: «En tanto que los árabes» (f. 243), y «Ha sido vuestra física» (f. 248). De igual modo, citan la presencia de los dos poemas en el ms. 6215 de la Real Academia Española, «f.

⁷² Los autores de la entrada «Cairasco de Figueroa...» del *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI* (DiFranco *et alii*, 2009), en la p. 156, citan este manuscrito como «RAE, RM 6880»: «f. 127, *Carta*, “En tanto que los árabes”; f. 132, *Respuesta*, “Ha sido vuestra física”».

⁷³ El poema «En tanto que los árabes...» acaba con la estancia «Vuestro patrono artífice [...] hallen eterno y lúcido habitáculo», que Millares (1977), p. 139, señala como no presente en la *Esdrújulea* que describe, «sin que pueda precisarse cuándo fue añadida a alguna de las varias copias del original, desde la cual pasó a las restantes».

149, *Canción en esdrújulos*, “Ha sido vuestra física”; f. 153, *Canción en esdrújulos*, “En tanto que los árabes”». También mencionan la presencia de los dos poemas en el ms. RM 6634 de la Real Academia Española, «f. 55, *Carta de un poeta de Sevilla a Cairasco canónigo de Canaria*, “En tanto que los árabes”; f. 57v, *Respuesta de Cairasco*, “Ha sido vuestra física”».

Las dos canciones se encuentran también en *Cancionero zaragozano de 1628*. Millares remite a la obra de José Manuel Blecua (1945), pp. 119-120. Blecua cita las atribuciones de Sedano, Asensio, Maffiotte y Millares Carlo (nota en la página 116). No transcribe las canciones; sí el *incipit* y el *desinit* de la primera canción de este modo: «En tanto que los árabes» y «que hacen a los necios ser idólatras». Por lo que se ve, falta la última estrofa («Del sumo Padre ingénito...»).

Publicó los dos poemas el profesor Alejandro Cioranescu en su *Antología poética* de Cairasco (1984), pp. 183-186, y 187-189.

Rosa Navarro Durán (1982) describe el ms. 3857 de la Biblioteca del CSIC de Madrid (Fondo Rodríguez Marín), donde se encuentran estos dos poemas, junto a otras cuatro canciones en esdrújulos de Cairasco.

Para la atribución a Cairasco del poema que empieza «En tanto que los árabes», se aduce, tanto en Millares Carlo (1932), como en Millares y Hernández (1977), la autoridad de Nicolás Díaz Pérez, de Elías Zerolo, y de Luis Maffiotte, que consideran ambos poemas como de Cairasco, y que también los transcriben.

Nicolás Díaz Pérez transcribe las dos canciones en *Revista de Canarias* (1879), dentro del artículo «Unos esdrújulos inéditos del poeta Cairasco de Figueroa», n.º 19, 8-09-1879, pp. 294-295⁷⁴, y n.º 20, 23-09-1879, pp. 316-319⁷⁵. Las halló en el ms. 4072, p. 45 (antes M-190), de la Biblioteca Nacional de Madrid, que había permanecido al canario José de Llanos, rector de Salamanca en 1685. El primer poema (f. 45r. y v.) lleva como rótulo «Sdrúxulos de Cairasco»⁷⁶, y el segundo (f. 46r y v.), el de «Respuesta de Cairasco».

⁷⁴ «En tanto que los árabes...». En la transcripción de Díaz Pérez falta la última estancia («Del sumo Padre ingénito... y dejan al divino amor benévolo»), como ocurre en el *Cancionero zaragozano de 1628*.

⁷⁵ «Ha sido vuestra física...», en las pp. 317-318.

⁷⁶ Nicolás Díaz y Pérez afirma que los versos se encuentran también en «otro original antiguo, letra de principios del siglo XVII, y que perteneció a la biblioteca del extinguido convento de San Francisco, de esta Corte... con la fecha del 11 de Julio de 1552. Al escribirlos su autor entonces, tenía 14 años no completos, y esta circunstancia podría relevarnos de las censuras que merecen los anteriores esdrújulos, a los cuales siguen, según el original de la B. N., estos otros, que no parecen en el del extinguido monasterio franciscano, a que más arriba nos hemos referido. Helos aquí estos esdrújulos, tan raros como los anteriores». Sigue: «Respuesta de Cairasco. / I / Ha sido vuestra física...». En la p. 318, califica así estos

Díaz Pérez menciona los dos poemas en *El Averiguador Universal* (Madrid, 1879), pp. 273⁷⁷ y 374⁷⁸, atribuyendo los dos al poeta isleño. En la p. 325⁷⁹, un tal A. (¿Asensio?), menciona también los dos poemas, copiando la primera estancia de «Ha sido vuestra música», canción que atribuye a Cairasco; y los tres primeros versos de «En tanto que los árabes», atribuyendo la canción a Pacheco.

Elías Zerolo (1897), pp. 1-104, publica los dos poemas en «Noticias de Cairasco de Figueroa y del empleo del verso esdrújulo en el siglo XVI»⁸⁰.

Luis Maffiotte los presenta en el artículo «Esdrújulos de Cairasco. Nuevos apuntes sobre un tema viejo» (1900), en la revista *El Museo Canario*, en las páginas citadas de 1900.

En la *Biobibliografía...* (1977), ofrece Millares Carlo un nuevo dato en apoyo de la autoría de Cairasco de «En tanto que los árabes...»: una

dos poemas: «Ciertamente que Cairasco de Figueroa no debe su fama a obras tan malas como los esdrújulos anteriores, comienzos quizás de sus primeros pasos en las letras».

⁷⁷ «Preguntas. 233. Cairasco de Figueroa.—Conocemos las dos composiciones inéditas de este poeta que existen en la Biblioteca Nacional de Madrid (sala de MSS., M. 190, págs. 45 a 49 inclusive). ¿Conocerá algún curioso, y querrá decirnos dónde existen algunas otras poesías inéditas del mismo autor?—¿Son esdrújulos?»

⁷⁸ «Cairasco de Figueroa.—En la Sala de Mss. de la B. N. existe uno muy curioso (letra M. núm. 190) donde se recogen muchas noticias raras y poesías inéditas del siglo XV y XVI. A las páginas 45 a 49 inclusive se dan dos composiciones esdrújulas, atribuidas a Cairasco de Figueroa y admitidas como tal por el incansable bibliófilo Gallardo. / La primera comienza: / En tanto que los árabes / Dilatan el estrépito. / ... / La segunda, que se pone como contestación, comienza: / Ha sido vuestra física, / Poeta celeberrimo. / ... / En *El Museo Canario*, números 8 y 23 [se refiere a *Revista de Canarias*, Tenerife, números del 8 y 23] del pasado Septiembre, se publicaron ambas composiciones, con las noticias bibliográficas y cronológicas de este manuscrito (el de la B. N.) / Convendría desentrañar si ambas composiciones son de Cairasco de Figueroa, como yo supongo, o cuál es la de este poeta y cuál sea la del vate sevillano Francisco Pacheco; pero es poca autoridad la que puede prestar para el caso la cita del Sr. A., en su respuesta del núm. 21. / N. Díaz y Pérez».

⁷⁹ «Respuestas. Cairasco de Figueroa.—Núm. 233, pág. 273.— En el Museo Británico—Additional-20742-in 4.º— hay una composición en esdrújulos, de Cairasco, contestación a otra de Francisco Pacheco. / La de Cairasco empieza así: / Ha sido vtra. música, / Poeta celeberrimo, / Entre las Musas deste mar Atlántico / Tan alta, que la física / Del amador misérrimo / Ha vuelto su lamento en dulce cántico: / Y de aquel nigromántico / De tantos necios idolo, / Que con el celo cálido / Vuelve su rostro pálido / Y condensa su rostro por tan frívolo. / Que quanto es más mortífero / Vro. remedio ha sido salutífero. / ... / La composición de Pacheco, también en esdrújulos, tiene este encabezamiento: / CANCION / de Francisco Pacheco, poeta bético, a Bartolomé Cairasco, que fue canónigo en las Islas Canarias. / En tanto que los árabes / Dilatan el estrépito / De su venida con furor armígero. / ... / Ambas se publicarán muy pronto en este periódico, para solaz de los aficionados. / A.»

⁸⁰ En la p. 33, apunta: «Díaz Rengifo cita estas dos canciones en su *Arte poética* (1592), de la que luego hablaré, pero no dice de quién sean.»

cita de Lope de Vega en *La Dorotea*⁸¹. Concluye Millares: «Los versos citados como de Cairasco figuran en la controvertida epístola primera, y la atribución a nuestro poeta por parte de un contemporáneo suyo, como lo era Lope, es terminante». Opina que «el códice de Palacio no da pie, a nuestro entender, para suponer que la segunda canción haya sido escrita para contestar a la primera; parece antes bien que ambos textos son independientes». Se deshace, a continuación, la opinión de Cioranescu («en las confusas páginas que dedica al estudio de este problema literario») de que el poema sea obra de un Pedro de Dueñas.

A las razones aducidas por Elías Zerolo para afirmar que la canción segunda fue escrita en Canarias («Ha sido vuestra física, / poeta celeberrimo, / entre las musas de este mar Atlántico») para alguien que residía en Sevilla («Si las aulas poéticas / y délficos oráculos / de esa ciudad, confusa Babilonia, / y en las riberas béticas»...), y a la incontestable razón presentada por Millares Carlo para la autoría de la primera por Cairasco, aduce el que esto escribe los versos donde se alude al «lugar de citas galantes, taberna o prostíbulo o los dos a la vez» (Cioranescu, 1984), p. 25, sito «entre unos verdes árboles... / bajando de Terore a Santa Brígida» (¿por el camino de Pino Santo, sin lugar a dudas, que aún no se llamaría así, posiblemente?)⁸². Por otra parte, no creo que Pacheco conociera tan bien la geografía amorosa de Gran Canaria. Maffiotte sí hace referencia a Teror, enmendando las lecturas que había visto en las diversas transcripciones⁸³; y habla de que

⁸¹ «A este propósito, debe recordarse que Lope de Vega, en el acto cuarto de *La Dorotea*, al dialogar Julio con César a propósito del comentario a un soneto culto, después de haber Ludovico y Julio denominado el verso esdrújulo “hinchazón del verso” y “lobanillo”, respectivamente, dice el último: / “El poeta Bartolino de Cardollate usaua mucho de esdrújulos; y así dixo en su *Merendona*: / *No quiero más ventura, / que tener la bucólica segura... / Pero mejor Cairasco en Las Cadencias: / Y tiene una carátula / que la haréis mejor con una espátula...*” / (Lope de Vega, *La Dorotea*, en *Comedias escogidas*, juntas en colección y ordenadas por don Juan Eugenio Hartzenbsch, tomo II. Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra, XXXIV, p. 50 c, y edic. de Américo Castro (Madrid, Renacimiento, 1913), p. 217; cf. María Rosa Alonso, art. cit., p. 17» (Alonso, 1952), donde la profesora transcribe la cita de Lope del citado editor.

⁸² Cioranescu (1984, p. 25) analiza el contenido de la carta «A un amigo» («En tanto que los árabes...»). El amor incita a unos «a componer versos descabellados [...]; a otros (o quizás: ¿a los mismos?) les obliga a acudir frecuentemente a un lugar de citas galantes, taberna o prostíbulo o los dos a la vez, situado ‘bajando de Teror a Santa Brígida’. El poeta canario se dirige a su corresponsal no sólo para exponer y deplorar esta solución, sino también para pedirle consejo —probablemente consejo poético».

⁸³ El no estar familiarizado con la toponimia isleña ha llevado a lecturas del tipo de «Theodora» (López Sedano), «Terois» (Nicolás Díaz y Pérez, que dice sensatamente en nota: «No entendemos esta palabra. Debe referirse al nombre de alguna demarcación, de algún paraje de Canarias. Ningún pueblo conocemos en las Islas con este nombre, y el

Cairasco se refiere a la Fuente Agria de Teror, que está a la entrada de este pueblo grancanario.

45 [37]. AL LICENCIADO DUEÑAS EN RESPUESTA DE UNOS VERSOS SUYOS *DE REMEDIO AMORIS* [341-344]

- I. Ha sido vuestra física,
- D. defenderéis mi canto de malévolos.

Véase n.º 44[36].

46 [39]⁸⁴. AL DOCTOR DON DIEGO FUSTERO, OIDOR DE LA REAL AUDIENCIA DE CANARIA [344-346]

- I. Las fortunadas dríades,
- D. con don Diego y doña Ángela magnánimo.

47. A LA CUEVA DE NUESTRA SEÑORA CANDELARIA [346-347]

- I. No estéis, casas amplíficas
- D. queda la humilde cueva pobre estética.

Millares: *Ensayo...* (1932, p. 141), en la descripción de la *Esdrújulea* de la Biblioteca de don Fernando del Castillo, transcrita por Millares Torres, propiedad de El Museo Canario de Las Palmas: «Esdrújulea III. A la cueva de San Blas donde apareció la Santísima Imagen de Candelaria». Lo mismo en Millares y Hernández (1977, t. II, p. 146).

48 [40]. A SAN HIPÓLITO MÁRTIR [347-352]

- I. Canta, cristiana musa, en este cántico
- D. en la nocturna sombra melancólica.

49 [41]. AL GLORIOSO SAN ANTONIO DE PADUA DE QUIEN ES MUY DEVOTA MI SEÑORA DOÑA ANA MEXÍA, MARQUESA DE MONTESCLAROS [353-360]

que más se le asimila es *Teror*, lugar con Ayuntamiento. No entendemos, pues, la dición *terois*; «Testore» (José María Asensio), «Teodora» (Luis Igartuburu, Adolfo de Castro); «Thedea» (*Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*).

⁸⁴ Ya se ha indicado que, en la *Biobibliografía...*, no aparece el n.º 38.

- I. No a Polimnia ni Urania,
D. Federico segundo imperatorio.

Se cita en Domínguez Bordona (1935), p. 170, «Poesías de Bartolomé Cairasco de Figueroa»: «Al glorioso S. Antonio de Padua, de quien era muy devota mi señora Doña Ana Mexía, marquesa de Montesclaros: *No Apolinia [sic] ni Urania*. fs. 303-310»⁸⁵.

Aurelio Miró Quesada S. (1962), pp. 70-71, se vale de la alusión a la virreina en la Canción dedicatoria de la *Esdrujúlea* para confirmar que Montesclaros no llegó «ya viudo» a Lima. Sigue Miró Quesada: «La mención de Cairasco de Figueroa no sólo tiene el valor de un testimonio coetáneo, sino que está corroborada por otra canción, también enviada a Lima, en la que señala cuál era la devoción especial de la Marquesa. *Al glorioso Sant Ant.º de Padua de quien es muy devota mi señora Doña Anna Mexía, Marquesa de Montes Claros*, se titula la hagiográfica composición⁸⁶; que tiene su equivalente en otro verso del mismo carácter, e igualmente lleno de palabras esdrújulas, que revela que la de San José era la devoción predilecta del Virrey: *Al esposo de la Virgen, de quien es muy devoto el Marques de Montesclaros. Virrey del Piru*». Transcribe los dos primeros versos del poema «Al esposo de la Virgen...», y el envío.

50. AL ESPOSO DE LA VIRGEN, DE QUIEN ES MUY DEVOTO EL MARQUÉS DE MONTESCLAROS, VIRREY DEL PERÚ⁸⁷ [361-363]

- I. Entre los claros montes que, sidéreos,
D. y lima del que en Lima tiene imperio.

Se cita en Domínguez Bordona (1935), p. 170, «Poesías de Bartolomé Cairasco de Figueroa»: «Al esposo de la Virgen, de quien era muy devoto

⁸⁵ Según la paginación antigua, que aparece corregida actualmente: 353-360.

⁸⁶ Vuelve a citar por el título que le dio a la *Esdrujúlea* Domínguez Bordona, indicando la paginación antigua («folios, 303-310»). Por lo que se ve, por los comienzos de los años 60, aún no se habían corregido los saltos de paginación del manuscrito de la Biblioteca de Palacio. La paginación corregida es «353-360». Lo mismo ocurre con la paginación del poema dedicado a San José («fs. 311-212»), cuya numeración corregida es «361-363». Véase la Canción dedicatoria del libro y la entrada 13.

⁸⁷ Ms.: «Piru». Al poco de llegar a Lima los jesuitas le ofrecieron al virrey la representación de un Coloquio sobre la historia de *El Antiguo Patriarca Joseph*, según indica Miró Quesada (1962), p. 67.

el Marqués de Montesclaros»: *Entre los claros montes que sidéreos*. fs. 311-313⁸⁸. Véase entrada 49 [41].

APÉNDICES

APÉNDICE 1: EXTRACTOS DE LA CORRESPONDENCIA DE DON AGUSTÍN MILLARES CARLO DONDE SE ALUDE A CAIRASCO

Por la correspondencia que he podido consultar de Agustín Millares Carlo, se ve que, advertido por las noticias de los hallazgos de Cioranescu, pudo consultar el manuscrito de la Biblioteca de Palacio en el mes de febrero de 1958. Pidió copias y se las enviaron a México. Entre México y Maracaibo (a donde llegó en 1959) elaboró, con los nuevos datos, la entrada de Cairasco de la posterior *Biobibliografía...*, aparecida en 1977⁸⁹. Los soportes de Millares en Las Palmas para elaborar la *Biobibliografía...* fueron Manuel Hernández Suárez (que seguiría trabajando con él hasta el final) y su sobrino, Agustín Millares Sall. Pronto este dejó de prestar su ayuda y quedó solo Hernández Suárez. Ninguno de los dos tenía formación bibliográfica profunda, y trabajaban *gratis et amore*. Desde Tenerife les ayudaba Antonio Vizcaya Cárpenster. Don Agustín, atareado con sus clases y sus múltiples empresas bibliográficas, se puso en manos de la buena voluntad de Hernández Suárez en la confección de la obra. ¿Qué pudo haber pasado con la descripción de la *Esdrújúlea*? Solamente veo dos respuestas: o que Millares no la vio en profundidad, o que sus notas no fueron transcritas fielmente.

En la primera carta que se conserva de Millares a Hernández Suárez y Millares Sall (Madrid, 13 febrero 1958), les comunica que ha «pasado dos horas en la Biblioteca de Palacio viendo el manuscrito de Cairasco, aunque creo que no todo él es de nuestro poeta». Debe de referirse Millares al manuscrito 2803, donde están las obras dramáticas y algunas octavas de Cairasco, en dos entradas. También es posible que se refiera al manuscrito 1390, donde está la *Esdrújúlea*, que tampoco todo él es de Cairasco.

⁸⁸ Ya se ha señalado que la paginación corregida es 361-363.

⁸⁹ El periodista Luis García Jiménez, en una entrevista hecha a Millares Carlo (*Diario de Las Palmas*, 22-01-1959), dice: «Dentro de seis meses estará preparada para ir a la imprenta la nueva *Biobibliografía de autores canarios*, que realiza don Agustín Millares Carlo. En Salamanca ha efectuado investigaciones para un trabajo relacionado con el homenaje que se tributará a su discípulo Dámaso Alonso». También se habla de las «últimas investigaciones hechas en Madrid (Cairasco e Iriarte)». En 1955, después de su primer viaje a su tierra desde su marcha a México, le dice en carta a su sobrino Agustín: «Cuando en julio de 1952 hice viaje a España, llevé conmigo y dejé en Madrid, en poder de Segundo Egido, funcionario del Ateneo (Prado, 21), unos cuantos sobres con los materiales para una nueva edición de mi *Bibliografía de escritores canarios*, con considerables aumentos. En esos papeles no se ha incorporado —por falta de tiempo y de elementos— lo más recientemente trabajado (en particular en las Islas) durante los últimos años».

El 14 de enero de 1959, le escribe Millares a Millares Sall: «He examinado en Palacio el tomo de Cairasco de la *Esdrujúlea*, que Domínguez Bordona describe, muy incompletamente, en su *Catálogo*, y que es distinto del que encontré Cioranescu, aunque creo que éste lo conozca».⁹⁰ Al finalizar la carta, le dice: «La comedia de Cairasco, sobre el recibimiento del obispo Vela, se halla en la colección Salazar, L-10, Academia de la Historia. Dile a Manuel Hernández que se lo comunique a Cioranescu, con saludos de mi parte»⁹¹.

Más tarde, en carta a Hernández Suárez (Maracaibo, 3-02-1960), le dice: «También espero los papeles que me traje sobre Cairasco para elaborarlos aquí».

El 21-02-1960, le dice a Millares Sall: «Estoy trabajando en los ratos que puedo en la *Bibliografía*. Las cartas de Manolo me han ido teniendo al corriente de lo que ahí se ha trabajado. Ya me han llegado de México los papeles concernientes a Anchieta y los estoy revisando y completando, y espero los de Cairasco. Creo que Cioranescu ha publicado algo sobre la traducción de Tasso, y sería bueno que yo lo tuviera. Iré haciendo lo que pueda, con ánimo de llevar conmigo la mayor cantidad posible de trabajo adelantado».

El 26-02-1960 le dice desde Maracaibo a Hernández Suárez: «Acaban de llegarme los papeles sobre Anchieta, Cairasco y Ortiz de Padilla. Ya me he puesto a la tarea».

El 16-01-1961 le comunica que «después de dejar en el correo el paquete con los artículos, encontré su carta con el soneto de Cairasco y la promesa de otra misiva más extensa». La carta acaba: «En relación con el soneto de Cairasco convendría saber si Gallardo, en el *Ensayo* (del que hay ejemplar en la Universitaria de

⁹⁰ Recuerdo que la *Esdrujúlea* se encuentra en un códice facticio (II/1390 (2)), distinto del que contiene las obras de teatro de Cairasco (ms. 2803) y otras poesías suyas («Octavas»). A veces, cuando se lee a Cioranescu, da la sensación de que está hablando de un mismo códice que contiene tanto las obras de teatro, como las poesías y la *Esdrujúlea*. Véase la p. 31 de la *Antología* (1984). Los editores del manuscrito 2803 de la Biblioteca de Palacio (1989), José J. Labrador Herraiz y Raph A. DiFranco, se inclinan por las opiniones de Rodríguez Moñino y de Donald McGrady. Cioranescu (1995) replica a los editores del cartapacio, con una ardentísima argumentación a favor de su opinión de que «el cartapacio es de Cairasco, pero que las obras poéticas que contiene no son todas suyas».

⁹¹ En la *Biobibliografía...* (1977), pp. 125-126, se cuenta de la siguiente manera: «Diose breve noticia de esta obra en el *Ensayo* de Gallardo, I, núm. 552. Toda su escena primera está en esdrújulos, y esta circunstancia y la de ser por entonces Cairasco secretario capitular, inducen a pensar que fuese obra suya. No indicó Gallardo el paradero del manuscrito que de esta obra pudo consultar. Hacia 1935, el ilustre y malogrado bibliógrafo Antonio Rodríguez Moñino comunicó a uno de los autores del presente *Ensayo* haber encontrado la comedia que nos ocupa en un volumen de la Colección Salazar, que, como es sabido, se conserva en la Real Academia de la Historia; pero habiéndose extraviado el apunte con la signatura topográfica de dicho volumen, sólo un feliz azar permitió, al cabo de más de veinte años, localizar nuevamente la comedia en el códice L-10 del fondo citado. Como el señor Cioranescu, cuyos esfuerzos, como los nuestros, para dar con el texto de Cairasco habían resultado infructuosos, tiene el propósito de publicarlo, nos limitaremos a dar de él una sucinta noticia».

La Laguna), describió o no *El pastor de Iberia* de Bernardo de la Vega, consúltese a nuestro Vizcaya».

El 23-01-1961 le informa: «Yo le preparo 2 notas: una sobre fr. Matías de Escobar, y otra sobre el soneto de Cairasco; además, varias reseñas. Sería magnífico que para julio tuviéramos los dos números: homenaje y 1961»⁹².

El 29 de enero del mismo año le comenta: «Yo haré el artículo sobre Ortiz de Padilla, varias notas bibliográficas y dos variedades: el soneto de Cairasco (envíeme copia de lo que dice Cioranescu en su artículo del *Anuario [de Estudios] Atlánticos*) y algo más sobre fray Martín de Escobar. Vaya enviándome también todo lo que tenga para ese número, a ver si los sacamos juntos».

APÉNDICE 2: CORRESPONDENCIA AGUSTÍN MILLARES
CARLO–ALEJANDRO CIORANESCU QUE TRATA
DE CAIRASCO (1957-1961)⁹³

[ms.] UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. FACULTAD
DE FILOSOFÍA Y LETRAS. CORRESPONDENCIA DE PROFESORES

México, D.F., 15 de mayo de 1957.
Sr. D. Alejandro Cioranescu.

Muy estimado compañero:

Gracias a la benevolencia de nuestro común amigo Juan Rodríguez Doreste, acabo de recibir ejemplares de sus *Estudios de literatura española y comparada*, que conocía de referencias.

Me propongo leerla detenidamente; pero, por lo pronto, he visto con el mayor interés el capítulo consagrado al teatro de Cairasco. Los hallazgos de usted en la

⁹² Millares habla de la revista *El Museo Canario*, que dirigía desde Maracaibo. Con respecto a la nota sobre el soneto de Cairasco, no existe nada publicado en *El Museo Canario*. Millares debía estarse refiriendo al soneto que aparece en los preliminares de la obra de Bernardo de la Vega, *El pastor de Iberia* (Sevilla, 1591), del cual ofrece su transcripción y la fotografía de la portada de la copia del libro de la Biblioteca Pública de Toledo, en la entrada n.º 1 de la «Producción poética no dramática, con excepción del *Templo Militante*», de Cairasco, en la *Biobibliografía...* (1977), t. II, p. 131. Coincide con lo que dice Cioranescu (1957a).

⁹³ En el Seminario Millares Carlo de la UNED de Las Palmas se conservan algunas cartas de Cioranescu a Millares Carlo. A mi petición de las de Millares a Cioranescu, me respondió este con la siguiente nota: «12/8/1994. Estimado amigo, aquí van dos cartas de don Agustín. Le ruego me las devuelva después de reproducidas. Creo tener alguna carta más, pero mi correspondencia está tan desparramada y confusa que necesito más tiempo para dar con ella. Con el mejor saludo, suyo Alejandro Cioranescu. P.S. Mi ausencia de las Islas empezará el 20/8».

Biblioteca Real son de la mayor importancia, y ese estudio, fundamental para el conocimiento del poeta canario.

Poco antes de la guerra, mi gran amigo Antonio Rodríguez Moñino me comunicó haber encontrado en la Colección Salazar de la Academia de la Historia el manuscrito de la comedia representada al obispo de Canarias don Cristóbal Vela (1576), y me facilitó nota de su signatura. Preocupado entonces con otras cosas, aplacé su estudio; sobrevinieron los sucesos, salí de España y extravié la nota. También la extravió Moñino, pero una búsqueda tenaz en 1952, durante mi permanencia en Madrid, me permitió localizar de nuevo el texto de esa comedia. Nuestro amigo Miguel Santiago Rodríguez se quedó con la nota oportuna, pues yo ignoraba entonces que usted estaba interesado en el asunto. Pero, ¿quién más indicado que usted para estudiar ese texto, e incluso darnos una edición de esas comedias, con tan singular competencia analizadas en ese capítulo de su libro?⁹⁴

Póngase, pues, en comunicación con Santiago Rodríguez, a quien escribo. No sé si usted sabrá que mi mayor deseo es llegar a publicar segunda edición de la biobibliografía, incorporándole lo mucho que en ella falta, para que realmente se convierta en ese buen instrumento auxiliar del trabajo erudito.

Estoy ahora metido en la empresa —con evidente olvido del precepto horaciano de editar las obras completas, con introducciones y notas— de Juan Ruiz de Alarcón (para el Fondo de Cultura Económica). En *El Tejedor de Segovia*, 2.^a parte, hay una clara alusión al afeminamiento (y acaso algo peor) de los italianos. ¿Ha tropezado usted con algo semejante en sus lecturas? Lo digo a propósito de lo que usted consigna en la p. 81.

Leí en *Revista de Historia* sus documentos sobre Canarias del Archivo de Protocolos de Sevilla, y la reseña sobre el libro de Anchieta. No he podido ver este libro, que tanto me interesa. Por lo pronto, le envió a usted el volumen sobre *Historiografía brasileira* de José Honorio Rodrigues, que acaba de publicar el Instituto Panamericano.

Perdone usted lo incoherente de estas líneas, escritas entre dos clases. Salude de mi parte a don Elías Serra Ràfols, al señor de la Rosa Olivera, a Tomás Tavares de Nava y a tantos amigos muy queridos, y vea si en algo puede serle útil s.s. y a.

Agustín Millares Carlo

S/c. Anaxágoras, 546. Colonia NARVARTE. México, D.F.

⁹⁴ En el Seminario Millares Carlo de la UNED de Las Palmas se encuentra la edición de Cioranescu, con introducción y notas suyas, de las *Obras inéditas. I. Teatro*, de Cairasco de Figueroa (1957b), con la siguiente dedicatoria: «Al mejor conocedor / del pasado cultural canario, / D. Agustín Millares Carlo, / esperando le resulte grata / esta nueva amistad con el viejo vate, / modesto homenaje de su admirador, / *AlCioranescu*».

APÉNDICE 3: ALUSIONES DE CIORANESCU A LA *ESDRUJÚLEA*

Cioranescu cita «la colección de esdrújulos» de Cairasco, pero no habla claramente del manuscrito. En (1957a), p. 248, nota 127, comenta que «entre las composiciones en alabanza de Cairasco, que se incluyen en el manuscrito inédito de la *Esdrujulea*, y se relacionan en Millares Carlo: [*Ensayo de una*] *Bio-bibliografía*, p. 140, figura un soneto fúnebre, de que se cita el primer verso: / “De Ernesto el alma es ésta, que da vuelta”; / pero es evidente que se debe leer *Ergasto* en lugar de *Ernesto*, que no hace sentido en un elogio fúnebre dedicado a Cairasco». Este error, que no aparece en el manuscrito de Millares Torres, será solventado por Millares-Hernández en la *Biobibliografía...* (1977), t. II, p. 145. Evidentemente, Cioranescu está hablando de la copia del manuscrito de Millares Torres de El Museo Canario.

En la p. 356, Cioranescu, al hablar de Torriani, cita «una esdrújulea de Cairasco dedicada» al ingeniero de Felipe II en el *Templo militante*, sin citar que dicha «esdrújulea» se encuentra también en el manuscrito de la Biblioteca de Palacio, que él por lo visto no ha examinado con minuciosidad. Más adelante, p. 358, afirma que «nuestro Cairasco le dedicó una de sus esdrújuleas, además de los versos que acabamos de señalar» (del *Templo militante*, I, p. 10), a fray Basilio de Peñalosa, sin dejar tampoco constancia de que el poema se encuentra tanto en la *Esdrujúlea* copiada por Millares Torres como en el manuscrito de la Biblioteca de Palacio.

En la p. 361, alude a muchos nombres de personas con que se relacionó Cairasco, que desfilan «por su demasiado copiosa esdrújulea». Los nombrados, salvo muy pocos, se encuentran como dedicatarios de la *Esdrujúlea* de la Biblioteca de Palacio. Cuando cita (p. 361) al marqués de Monteclaros, añade: «a quien está dedicada toda la colección de esdrújulos de nuestro autor», sin especificar que se trata de la *Esdrujúlea* de la Biblioteca de Palacio. En la misma página, cita de nuevo «su inagotable *Esdrujulea*».

En la p. 364, al hablar del poema «“En tanto que los árabes”, con su contestación» («Al licenciado Dueñas»: «Ha sido vuestra física»), poniéndose del lado de quienes atribuían el segundo al pintor Francisco Pacheco, afirma que el primero es de Cairasco: «Sin embargo, la hipótesis más simple es sin duda la más cierta, y el nombre de Dueñas se halla confirmado por el manuscrito de las obras poéticas de Cairasco, que muy bien podría ser autógrafo». Ese «manuscrito de las obras poéticas de Cairasco» debe entenderse como la *Esdrujúlea* de la Biblioteca de Palacio, cosa que no aclara. Aboga luego por la autoría del segundo poema a favor de «un Pedro de Dueñas», que echará por tierra Millares-Hernández, al argumentarle que la estrofa donde aparece la alusión a San Pedro Mártir no se encuentra precisamente en el manuscrito de la Biblioteca de Palacio (*Biobibliografía...*, pp. 138-139). Ya hemos visto cómo acepta el veredicto noblemente.

Por lo que se va observando, se puede decir que Cioranescu no controlaba al cien por cien el contenido de lo que había visto en la Biblioteca de Palacio, sino que centra su esfuerzo en las obras dramáticas, en los poemas a nombre de Cairasco (dos colecciones de octavas) que están en el mismo mamotreto, y a señalar como autor de otros muchos poemas del mismo a Cairasco.

De «confusas páginas» consideran los autores de la *Biografía...* las dedicadas por Cioranescu a las dos composiciones de que se habla en la mentada entrada n.º 37.

Al hablar del libro que trataba de imprimir Cairasco bajo el título *Estrella de la mar*, anota Cioranescu (p. 382) que esta obra sobre la Candelaria «podría ser la segunda parte de la *Esdrujulea*, que se compone de 17 canciones en esdrújulos, dedicadas a nuestra Señora de Candelaria». Evidentemente, habla de la copia de Millares Torres de El Museo Canario, y no de la *Esdrujulea* del Palacio Real.

Al aludir a la pretensión de Cairasco de conseguir el nombramiento de cronista del rey, afirma Cioranescu (p. 383) que «es de suponer que, además de los tomos publicados del *Templo*, había enviado también sus obras inéditas, y en primer lugar sus esdrújulos, sus producciones dramáticas y sus poesías, que aún se conservan en la Biblioteca de Palacio». En la p. 386, Cioranescu comenta que, de sus dos *Esdrujuleas*, «ninguna llegó a publicarse, y la que iba destinada al marqués de Montesclaros parece que nunca llegó a su destinatario».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, M.^a R., octubre-diciembre de 1952. «La obra literaria de Bartolomé Cairasco de Figueroa». *Revista de Historia*. XVIII: 334-389.
- A. (¿ASENSIO?), 1879. «Respuestas. Cairasco de Figueroa.—Núm. 233». *El Averiguador Universal*: 325.
- ASENSIO, J. M.^a, 1886. *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*. Imp. de E. Rasco, Sevilla.
- BECHARA, Z., 1995. «La moda de los *sdruciolli* en España y en el Nuevo Reino de Granada». *Thesaurus*. L. 1, 2 y 3: 406-441.
- BENITO RUANO, E., 1955. «Manuscritos canarios del Museo Británico». *Anuario de estudios Atlánticos*. I: 574.
- BLECUA, J. M., 1945. *Cancionero de 1628. Edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid: 119-120.
- BRITO DÍAZ, C., 2000. «Bartolomé Cairasco de Figueroa», en *Historia Crítica. Literatura Canaria*, vol. 1, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria: 355-373.
- CASTILLO, P. A. del, 1848. *Descripción histórica y geográfica de las islas de Canaria*. Imprenta Isleña, Santa Cruz de Tenerife: 248.
- CASTRO, A. de, 1857. *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. t. XLII de la Biblioteca de Autores Españoles. M. Rivadeneyra, Madrid: 498-499.
- CAZORLA LEÓN, S., y J. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, 1977. *Obispos de Canarias y Rubicón*. Eypasa, Madrid.
- CIORANESCU, A., 1954. «El teatro de Cairasco», en *Estudios de literatura española y comparada*: 69-90.

- , 1957a. «Cairasco de Figueroa. Su vida. Su familia. Sus amigos». *Anuario de Estudios Atlánticos*. 3: 275-386.
- , ed., 1957b. Cairasco de Figueroa, B., *Obras inéditas. I. Teatro*. Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife.
- , 1958. «Bartolomé Cairasco de Figueroa, traductor de Torcuato Tasso». *Anuario de Estudios Atlánticos*. 4: 419-447.
- (ed.), 1984. Cairasco de Figueroa, *Antología poética*. Interinsular, Santa Cruz de Tenerife.
- , 1982. «Cairasco», en MILLARES TORRES, A., *Biografías de canarios célebres, completada con elaboraciones actuales de diversos especialistas*. Edirca. Las Palmas de Gran Canaria: 159-166.
- , 1995. *Poesías líricas y eróticas atribuibles. Manuscrito 2803 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid*. Real Sociedad Económica de Amigos del País, La Laguna, Tenerife.
- DI FRANCO, R. A., J. J. LABRADOR HERRAIZ, y A. SÁNCHEZ ROBAYNA, 2009. «Cairasco de Figueroa, Bartolomé (Las Palmas de Gran Canaria, 1536-1610)», en P. JAURALDE POU (ed.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*. Castalia, Madrid: 151-157.
- DI FRANCO, RALPH A., y J. J. LABRADOR HERRAIZ, 1993. «El ms. 1578 de la Biblioteca Real de Madrid con poesías de Cetina, Figueroa, Hurtado de Mendoza, Montemayor y otros». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 69: 307-344.
- DÍAZ PÉREZ, N., 1879, 8 de septiembre, y 23 de septiembre. «Unos esdrújulos inéditos del poeta Cairasco de Figueroa». *Revista de Canarias*. 19: 294-295; 20: 316-319.
- , 1879, 30 de septiembre, «Preguntas. 233. Cairasco de Figueroa», «Cairasco de Figueroa», *El Averiguador Universal*. Madrid: 273 y 374.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J., 1935. *Manuscritos de América, Catálogo de la Biblioteca de Palacio*, vol. IX. Talleres de Blass, Madrid.
- DORRESTE, J. E., 1840. *Memorias biográficas de los señores Licenciado D. Bartolomé Cairasco de Figueroa e Ilustrísimo D. Luis de la Encina, Obispo de Arequipa, leídas en la sociedad científica del Gabinete Literario de Gran canaria la noche del 11 de marzo de este año, con motivo de la inauguración solemne de los retratos de ambos sujetos en el salón de lectura de aquella Corporación*. Imprenta, Litografía y Librería Isleña, Santa Cruz de Tenerife.
- GALLARDO, B. J., 1863. *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*. Imprenta de M. Rivadeneyra, Madrid, t. I.
- GAYANGOS, P., 1875-1893. *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Museum*. London, Printed by the Trustees. Cuatro vols.
- J. P. S. [JOSÉ PLÁCIDO SANSÓN], 28 de noviembre de 1847. «Estudios biográficos. Don Bartolomé Cairasco de Figueroa». *La Aurora. Semanario de literatura y de artes*. Santa Cruz de Tenerife. 13: 97-100.
- LABRADOR HERRAIZ, J. J., y R. A. DI FRANCO, 1989. *Cancionero de Poesías Varias. Manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid*. Editorial Patrimonio Nacional, Madrid.
- LABRADOR HERRAIZ, J. J., R. A. DI FRANCO y L. A. BERNARD, 1997. «El manuscrito

- Fuentelsol* (MP II-973) con poemas de Fray Luis de León, Fray Melchor de la Serna, Hurtado de Mendoza, Liñán, Góngora, Lope y otros». *Analecta Malacitana*. XX. 1: 189-265.
- LABRADOR HERRAIZ, J. J., R. A. DiFRANCO, y J. M. RICO GARCÍA, 2006. *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*. Universidad de Sevilla, Sevilla: 47 y ss., y 395-401.
- LÓPEZ DE SEDANO, J., 1770. *Parnaso Español*. T. III. Ibarra, Madrid.
- MAFFIOTTE, L., 1900. «Esdrújulos de Cairasco. Nuevos apuntes sobre un tema viejo». *El Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria. IX: 69-76, 101-109, 133-141, 165-171, 197-206, 229-238, 266-272, 300-304 y 325-331.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., 1914. «Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI». *Boletín de la Real Academia Española*. I: 314 y 319-320.
- MILLARES CARLO, A., 1932. *Ensayo de una bio-bibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias (Siglos XVI, XVII y XVIII)*. Tipografía de Archivos, Madrid.
- , 1975. *Descripción y estudio de los impresos de los siglos XV y XVI existentes en la biblioteca de El Museo Canario*. Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria: 96-98.
- MILLARES CARLO, A., y M. HERNÁNDEZ SUÁREZ, 1977. *Biobibliografía de escritores canarios (Siglos XVI, XVII y XVIII)*, t. II, «Cairasco de Figueroa, Bartolomé». El Museo Canario, Excmo. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Plan Cultural, Las Palmas de Gran Canaria: 123-184.
- MILLARES TORRES, A., 1872. *Biografías de canarios célebres. Tomo I*, 1.^a ed. Imprenta de Víctor Doreste, Las Palmas de Gran Canaria: 58-89; 366-374.
- , 1878. *Hijos ilustres de las Islas Canarias. Biografías de canarios célebres. Tomo I*, 2.^a ed. Imprenta de Francisco Martín González, Las Palmas de Gran Canaria: 157-228.
- , 1897. *Hijos ilustres de las Islas Canarias. Biografías de canarios célebres. Tomo II*, 2.^a ed. Imprenta de Francisco Martín González, Las Palmas de Gran Canaria: 329-349.
- , 1982. *Biografías de canarios célebres, completada con elaboraciones actuales de diversos especialistas*. Edirca, Las Palmas de Gran Canaria: 125-158.
- MIRÓ QUESADA S., A., 1962. *El primer virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros)*. Gredos, Madrid.
- NAVARRO DURÁN, R., 1982. «Esdrújulos inéditos de Bartolomé Cairasco de Figueroa». *Revista de Filología*. 1. La Laguna, Tenerife: 13-34.
- NOUGUÉS SECALL, M., 1858. «Biografía del poeta canario Cairasco y relación de sus principales obras», *Cartas histórico-filosófico-administrativas sobre las islas Canarias*. Imprenta y Librería Madrileña de Salvador Vidal, Santa Cruz de Tenerife: 268-273.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A., 1992. «Algo más sobre los esdrújulos (con una canción inédita de Cairasco)», en *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, La Laguna: 168-171.
- , 2006. «Variaciones sobre poesía e historia», en A. DE BÉTHENCOURT MASSIEU (ed.), *Lecturas de historia de Canarias*. Academia Canaria de la Historia, Las Palmas de Gran Canaria: 233-255.

- , 2010. «Para un catálogo de los grupos literarios virreinales», en A. SÁNCHEZ ROBAINA (ed.), *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Academia Canaria de la Historia, Las Palmas de Gran Canaria: 479.
- VIERA Y CLAVIJO, J. DE, E. ALEMÁN RUIZ, Y A. BRITO GONZÁLEZ (eds.), 2007. *Extractos de las actas del Cabildo de la Catedral de Canarias (1514-1791)*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- ZEROLO, E., 1897. «Noticias de Cairasco de Figueroa y del empleo del verso esdrújulo en el siglo XVI», en *Legajo de varios*. Garnier Hermanos, París: 1-104.

Bibliografía de Eugenio Padorno. (Poesía)

Bibliography of Eugenio Padorno. (Poetry)

SECCIÓN DE BIBLIOGRAFÍA
DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS
(CON LA COLABORACIÓN DEL AUTOR)

Resumen. La Sección de Bibliografía del Instituto de Estudios Canarios inicia aquí la publicación de bibliografías de autores canarios contemporáneos, con la intención de facilitar a estudiantes e investigadores un imprescindible instrumento de trabajo. Damos a conocer en esta ocasión la bibliografía del poeta y crítico Eugenio Padorno (Barcelona, 1942) en lo que se refiere a la vertiente de su creación poética.

Abstract. The Bibliography Section of the Instituto de Estudios Canarios starts here the publication of bibliographies of contemporary Canary Island authors, in order of facilitate an essential working tool for students and researchers. We present now the bibliography of the poet and critic Eugenio Padorno (Barcelona, 1942) in what refers to the aspect of his poetic creation.

ADVERTENCIA

Esta Bibliografía se ciñe a uno de los aspectos de la creación literaria de Eugenio Padorno: el que concierne a la poesía, y comprende dos partes: bibliografía activa y bibliografía pasiva, subdivididas en sus correspondientes apartados. Pero conviene hacer unas pocas aclaraciones. En primer lugar, a causa de la delimitación impuesta por el contenido genérico de *poesía* quedan aquí excluidas las referencias de otras actividades (ensayos de literatura y arte, ponencias de seminarios y congresos, etcétera), pero

no así ciertos textos que, superficialmente confundibles con obras *en prosa*, participan de la substancialidad de la creación lírica, como el autor ha querido corroborar explícitamente en algunas antologías personales; de ahí que en el apartado inicial se haga constar que se trata de «libros de poesía (en verso y prosa)», y a su efecto corresponde la sección siguiente; por otra parte, en ésta se han referenciado ciertas entradas que, aunque atinentes a publicaciones excluidas de la sección primera, contienen una ineludible información general sobre esta escritura. No se da noticia de los poemas que, en distintos estados textuales, se alojan en los minutarios *El pedregal y el viento*, *Lo desiscado*, *La perdiz mareada*, *El palabral* y *El tejedor y la pensada* (Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, 2006-2010).

La presente bibliografía no es exhaustiva, pero sí indicativa de lo esencial; da cuenta de lo histórico pero no de lo *historial* (las variantes o cambios llevados a los textos).

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

I. LIBROS DE POESÍA (EN VERSO Y PROSA)

1. *Para decir en abril*, La Laguna (Tenerife), 1965. Colección Mafasca.
2. *Metamorfosis*, Madrid, Editorial Rialp, 1969. Colección Adonais.
3. *Comedia*, Madrid, Taller de Ediciones JB, 1977. Colección Paloma Atlántica.
4. *Metamorfosis [1962-1977]*, 2.^a ed., Las Palmas de Gran Canaria, 1980. Colección Mafasca para Bibliófilos.
5. *Borrador*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982. Colección Mafasca para Bibliófilos.
6. *Septenario*, en *Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Año II, núm. 8, pp. 99-106. (Es adelanto incompleto del núm. siguiente.)
7. *Septenario*, Las Palmas de Gran Canaria, 1985. Colección Mafasca para Bibliófilos.
8. *Cambiado por silencio*, 1989. (Ver núm. 17.)
9. *Diálogo del poeta y su mar*, Las Palmas de Gran Canaria, 1992. Colección Pasos sobre el Mar.
10. *Memoria poética*, Las Palmas de Gran Canaria, 1995. Colección Para las Veladas de Monsieur Teste.
11. *Paseo antes de la tormenta*, Madrid, Ediciones La Palma, 1996. Colección Tierra del Poeta.

12. *Memoria poética*, prólogo de Jorge Rodríguez Padrón, Islas Canarias [sic], Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998.
 Contiene: *Septenario*, *Diálogo del poeta y su mar*, *Paseo antes de la tormenta* y *Memoria poética*.
13. *Para una fogata*, Las Palmas de Gran Canaria, 2000. Colección Para las Veladas de Monsieur Teste.
14. *Entre el lugar y más allá. Seguido de un Excurso*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, 2005. Colección Puerto Escondido.
15. *Cuaderno de apuntes y esbozos poéticos del destemplado Palinuro atlántico*, Madrid, Fundación César Manrique, 2005. Colección Pénola Blanca.
16. *La echazón*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, 2010. Colección La Llama sin Brasa.

II. RECOPIACIONES Y ANTOLOGÍAS INDIVIDUALES

[Por orden cronológico.]

17. *Teoría de una experiencia*, ed. e introducción de Jorge Rodríguez Padrón, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias [sic], 1989. Colección Biblioteca Básica Canaria.
 Contiene, además del libro *Cambiado por silencio* —hasta entonces parcialmente inédito—, una selección de los núms. 1-5 y 7.
18. *Una poética del fragmento*, Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Literatura y Debates del Centro Insular de Cultura, La Plazuela de Las Letras, núm. 5, s.a. [pero 1992].
19. *Antología*, Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias, 2002. Colección Voz y Papel.
 Contiene una selección practicada sobre los núms. 3, 4, 7-9, 11 y 13.

Colecciones del mismo carácter, traducidas

20. *Scarto di signate / Discard of the Marcked*, traducción [al italiano e inglés] de Edoardo Sanguineti, *Il Cervo Volante*, Anno II, numero 12, Roma, 1982, pp. 3-22.
 Contiene: «Il minotauro» / «The Minotaur» / «El minotauro»; «Parole per l'archeologia» / «Words for Archeology» / «Palabras para la arqueología»; «Ritmi» / «Rhythms» / «Ritmos»; [*L'esiliato qui non ha bisogno di apparire...*] / [*The exile here has no need to appear...*] / [*Aquí no necesita el exiliado aparecer...*]; «Eliotropio» / «Heliotrope» / «Heliotropo»; «Fermacarte nella sabbia» / «Paper-weight in the Sand» / «Pisapapeles en la arena» y «Fuerteventura sua» / «Fuerteventura sua» / «Fuerteventura suya».

21. *Du labyrinthe du monde au monde du labyrinthe*, traducción de l'espagnol par Claudine Fitte et Bernard Noël, introduction par Bernard Noël, Luzarches, Editions Royaumont, 1989. Collection Les Cahiers de Royaumont.
 Contiene en la primera sección, «Mémoire de la clarté», los siguientes poemas: «Rumeur monstrueuse pour l'oreille d'Orpheu», «Proximité (II)», «Le crible sur le mur», «Fuerteventura», «Malgré le souffle de ces poutres», «Récit dans le miroir», «Dons de l'insomnie», «Vent de mars», «Le minotaure», «Soleil du soir sur la mer» y «Je sais ce que veut dire décembre»; la segunda sección, «Changé par le silence», comprende: [*Mots qui ne son pas le poème...*], «Les amandiers de Khlebnikob», «Rythmes», «Presse-papier sur le sable», «Paroles pour l'archéologie», «Étoile de mer», «Brouillon», «Changé par le silence», «Halasz Bastya», «Pauvre d'obscurité» y «Se taira qui connait».
22. *Paseo antes do trabón / Paseo antes de la tormenta*, traducción al gallego por Xesús Portas Ferro, A Coruña, Edicións Espiral Mayor Auliga, 2004.
 Aunque el título es el mismo de la entrada núm. 10, el contenido de esta edición bilingüe ha atendido, con el siguiente orden, a los núms. 11, 4, 1, 3, 6 y 8.
23. *Nouvelles discontinues du règne et de l'exil / Noticias discontinuas del reino y del exilio* [edición bilingüe], traducción de Marie-Claire Durand Guiziou, avec la collaboration de Eduardo Artiles León, Îles Canaries [*sic*], Gobierno de Canarias, 2007. Colección Cairasco de Figueroa. Traducciones.
 Contiene (sólo lo esencial y en español): «Cronología», «Una Poética», «Selección de textos» (a partir de los núms. 1, 3, 4, 5, 11 y 15), «Nota» y «Bibliografía».

III. PUBLICACIONES EN ANTOLOGÍAS Y LIBROS COLECTIVOS

[Por orden cronológico.]

24. [*Libro único* (manuscrito)]; primer propietario, Carlos Pinto Grote; prólogo de Julio Tovar; estudio preliminar de cada poeta por C.P.G.; poemas manuscritos de E. Padorno, José Luis Pernas y Alberto Pizarro, junto a catorce grabados al linóleo de José Abad, La Laguna (Tenerife), 1964.
25. *Poetas de las Islas*, introducción y reunión de Jesús María Godoy, La Laguna, Publicaciones del Colegio Mayor San Agustín, 1964, pp. 79-83.
 Contiene: [*Habitante en luz...*], [*Abro el postigo de la luz...*] y [*Brotar el de la luz...*].
26. [*Una breve muestra de poesía grancanaria...*], introducción y reunión de Lázaro Santana, *Caracola*, Año XIV, octubre-noviembre, 1965, p. 31.
 Contiene: «Nadie me quite el banco».
27. LÁZARO SANTANA y EUGENIO PADORNO, *Poesía canaria última*, prólogo de Ventura Doreste, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones El Museo Cana-

- rio, 1966, pp. 79-85. Colección San Borondón. (Hay reimpresión facsimilar: Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones El Museo Canario, 1997, con nueva nota preliminar de Oswaldo Guerra Sánchez [1-2].)
- Contiene: «Veinticuatro de junio», «Pese al aliento de estas vigas», «El cántaro con agua», «Domingo» y «M.S., transeúnte sin prisa».
28. ENRIQUE MARTÍN PARDO, *Antología de la joven poesía española*, Madrid, 1967, pp. 137-139. Colección Pájaro Cascabel.
- Contiene: «Pese al aliento de estas vigas», «El cántaro con agua» y «Domingo».
29. LÁZARO SANTANA, *Poesía canaria. Antología*, Las Palmas de Gran Canaria, 1969, pp. 201 y 220. Colección Tagoro.
- Contiene: «M.S., transeúnte sin prisa» y «El minotauro».
30. *Antología general de Adonais (1943-68)*, prólogo de Luis Jiménez Martos, Madrid, Ediciones Rialp, 1969, p. 392.
- Contiene: «Oscuras caricias».
31. JOSÉ QUINTANA, *96 poetas de las Islas Canarias. (Siglo XX)*, prólogo de José María de Cossío, Bilbao, Comunicación Literaria de Autores, 1970, pp. 553-558.
- Contiene: «Los almendros de Jlebnikov», «El cántaro con agua» y «La voz y el silencio».
32. *Tercera antología de Adonais*, Madrid, Ediciones Rialp, 1973, pp. 203-206.
- Contiene: «Trabajos familiares» y «M.S., transeúnte sin prisa».
33. RAFAEL FRANQUELO y VÍCTOR RAMÍREZ, *La guitarra del Atlántico*, Las Palmas de Gran Canaria, 1973, p. 13.
- Contiene: «Ritmos».
34. JOSÉ BATLLÓ, *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, 1974, pp. 153-64. El Bardo, colección de Poesía.
- Contiene: «Relato en el espejo», «Diciembre», «Tablero de ajedrez», «Los almendros de Jlebnikov», «Roto muñeco de barro», «Ritmos», «Última voluntad mediterránea», «Palabras para la arqueología», «La pausa interminable del cantor» y «Viento de marzo».
35. RAFAEL FRANQUELO y VÍCTOR RAMÍREZ, *Literatura canaria. Antología de textos. (Siglos XVI al XX)*, Las Palmas de Gran Canaria, 1976, pp. 179-180.
- Contiene: «Los almendros de Jlebnikov».
36. SEBASTIÁN DE LA NUEZ, *Poesía canaria. 1940-1984*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria, 1986, pp. 221-226. Biblioteca Canaria de Bolsillo.
- Contiene: «Relato en el espejo», «Viento de marzo» y «Pisapapeles en la arena».
37. *De poesía española actual*, presentación de Jorge Rodríguez Padrón, París, Agregaduría de Educación, 1986, pp. 55-59.
- Contiene: «Pisapapeles en la arena», «Ritmos» y «Estrella de mar».

38. *Muestra de poesía canaria*, presentación y reunión de Jorge Rodríguez Padrón, Santander, Institución Cultural de Cantabria, *Peña Labra*, núm. 60, Invierno de 1986, pp. 33-34.
 Contiene: «El minotauro», «Ritmos», «Estrella de mar», «Pisapapeles en la arena» y «Cambiado por silencio».
39. —, «Cultura canaria hoy. Una sumaria antología», en *El Urogallo*, diciembre de 1988-enero de 1989, Madrid, p. 78.
 Contiene: «Pobre de oscuridad» y «Halász Bástyá».
40. *Quarteto*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991.
 Contiene: «Reconocimiento para el mar (o en el lugar de un prólogo)», «Trapera para el fin de un verano», «Cuando trasver es casi imaginar» y «En el lugar de un tropo».
41. JOSÉ BATLLÓ, *El Bardo (1964-1974). Memoria y antología*, Barcelona, 1995, p. 451. Los Libros de la Frontera.
 Contiene: «La pausa interminable del cantor» y «Viento de marzo».
42. JUAN JOSÉ LANZ, *Antología de la poesía española. 1960-1975*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp. 217-234. Colección Austral.
 Contiene: «Habitante en luz (I)», «Huésped del tiempo», «El minotauro», «Museo victoriano», «M.S., transeúnte sin prisa», «Búho de piedra», «Un rumor monstruoso al oído de Orfeo», «Tinta de sol», «Ritmos», «Pisapapeles en la arena», «Palabras para la arqueología», «Grabado sobre papel», «Cambiado por silencio», «De un conocimiento sin fin» y «De quodam Cristophoro Colombo mentis».
43. FÉLIX CASANOVA DE AYALA, *Los mejores poemas de ayer y de hoy*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular, 1998, p. 62. La Biblioteca Canaria.
 Contiene: «Búho de piedra».
44. BENIGNO LEÓN FELIPE, «Panorama del poema en prosa en Canarias. (Estudio y antología)», La Laguna (Tenerife), *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLIV [1999], 2000, pp. 374-375.
 Contiene: [*No la tierra que me yergue...*], [*Ahora mismo escucho el mar...*] y «Fuerteventura suya».
45. EDUARDO MILÁN, ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, JOSÉ ÁNGEL VALENTE y BLANCA VARELA (eds.), *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002, pp. 771-774.
 Contiene: «Ritmos», «Pisapapeles en la arena», «De quodam Cristophoro Colombo mentis» y «Palabras que se hacen de una hora nocturna, bajo otra cúpula de silencio ardentísimo».
46. ANTONIO DOMÍNGUEZ REY, GILBERTO PRADO GALÁN *et alii*, *El otro medio siglo. Antología incompleta de poesía iberoamericana*, A Coruña, Edición Espiral Mayor / Auliga, 2006, pp. 85-86. (Hay reedición, con mismas referencias, de 2009.)

- Contiene: «Los dones del insomnio», «Cambiado por silencio», «Halász Bástyá», «Arenales bajo la luna» y «Heliotropo».
47. MIGUEL MARTINÓN, *Antología de la poesía canaria contemporánea (1940-2000)*, «Eugenio Padorno», La Laguna (Tenerife), Instituto de Estudios Canarios, 2003, pp. 361-374.
Contiene: «Habitante en luz (I)», [*En la madrugada...*], «Próximo (I)», «Relato en el espejo», «La pausa interminable del cantor», «Pisapapeles en la arena», «Ritmos» y [*Por eso, oh simples párpados del ver...*].
48. JOSÉ MANUEL MARRERO HENRÍQUEZ (ed.), *El paisaje literario. Antología*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008, pp. 329-330.
Contiene: «Tinta de sol» y «Arenales bajo la luna».
49. MIGUEL MARTINÓN, *Poesía canaria contemporánea (1940-1990). Antología*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2009, pp. 233-248.
Contiene: «Habitante en luz (I)», [*En la madrugada...*], «Próximo (I)», «Relato en el espejo», «Los almendros de Jlebnikob», «La pausa interminable del cantor», «Pisapapeles en la arena», «Ritmos», [*Por eso, oh simples párpados del ver...*], «Como nuestros ojos, estrellas parpadean», «Lo diré con la más suave, delicada metáfora», «Del instante de un día entre días» y «En el ardor azul violeta del estío».
50. PABLO GONZÁLEZ LANGARIKA, *Los poetas de «Zurgai»*, prólogo de Seve Calleja, País Vasco [*sic*], AA Ediciones, 2009, p. 273. Colección Menhir Poesía.
Contiene: «La física del mar y de la luz».
51. JOSÉ CARLOS CATAÑO, *Cien de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2009, pp. 163-169.
Contiene: «Huésped del tiempo», «Habitante en luz (I)», «El minotauro», «Tinta de sol», [*No habíamos travisto ángeles en las rocas...*] y «Palabras que se hacen de una hora nocturna, bajo otra cúpula de silencio ardentísimo».
52. JUAN CARLOS DE SANCHO, *Poetas de Islas Canarias*, México, Editorial UJED, 2011, pp. 201-213. Colección 20 del XX.
Contiene: «Habitante en luz (I)», «El cántaro con agua», «Ritmos», «Grabado sobre papel», «Pese al aliento de estas vigas», «Los dones del insomnio», «Borrador» y «En el lugar de un tropo».

Antologías y panoramas en otras lenguas

53. FELIPE BOSO und RICARDO BADA, *Ein Schiff aus Wasser. Spanische Literatur von heute*, München, 1981, pp. 333-341.
Contiene: «Der Wanderer», «Genau wie Lazarus», «Dicther Frühling in der Luft», «Irdische Gefängnisse», «Dezember», «Traurige Kinder der Welt», «Julio Tovar», «Die endlose Pause des Sängers», «Sein Fuerteventura», «Seestern», «Auf Papier geritzt» y «Sonnenfarbe».

54. BERNARDO SCHIAVETTA, *Antología poética / Anthologie poétique. Cultures hispaniques et culture française / Culturas hispánicas y culturas francesas*, Barcelona, Noesis / UNESCO, 1988, pp. 146-147.
 Contiene: «Ritmos»/ «Rythmes».
55. *Littérature et art contemporains des Îles Canaries*, num. special de *Missives*, París, 1997, pp. 71-72.
 Contiene: [A cada vuelta del camino, abajo, siempre el mar...] / [A chaque detour du chemin, en bas, toujours la mer...], [Mas las palmeras cantan, este viento marino de la tarde...] y «De quodam Cristophoro Colombo mentis».

III. PUBLICACIONES DISPERSAS EN PERIÓDICOS, REVISTAS Y OTROS SOPORTES

56. «Habitante en luz (I)», en *Gaceta Semanal de las Artes*, supl. de *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de noviembre de 1963.
57. «Luz», en *Gaceta Semanal de las Artes*, supl. de *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de enero de 1964.
58. «Habitante en luz (II)», en *Gaceta Semanal de las Artes*, supl. de *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1 de febrero de 1964.
59. [Pero otro día amanecen...], en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de agosto de 1964.
60. «A don Juan Millares Carlo» [en página especial titulada «Desde esta orilla...»], *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de abril de 1965.
61. [Niños tristes del mundo...], en *Gaudeamus*, La Laguna (Tenerife), Colegio Mayor San Agustín, núm. 1, octubre-diciembre de 1965, p. [25].
62. «Nadie me quite el banco», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de noviembre de 1965.
63. «Pese al aliento de estas vigas», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de marzo de 1966.
64. «Algunos casos que recordar no quiero», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de septiembre de 1966.
65. «Rimbaud», en *Gaceta Semanal de las Artes*, supl. de *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de abril de 1966.
66. «La otra mitad», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de abril de 1968.

67. «Sin ironía (casi)», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de junio de 1968.
68. «Pese al aliento de estas vigas», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de diciembre de 1968.
69. «En la hora suprema del hastío», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, 22 de enero de 1969.
70. «El topo», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 23 de marzo de 1969.
71. «Ceremonial», en «Algunos poetas canarios... y la muerte» [página coordinada por Alfonso O'Shanahan], *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de noviembre de 1972.
72. «Estrella de mar», en *Concierto de papel*, Las Palmas de Gran Canaria, 1979 [en hoja suelta, sin paginación].
73. «Palabras para la arqueología. Verano 1969», en *Fablas*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 2, enero de 1970, p. 25.
74. «Ritmos», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de septiembre de 1973.
75. «Un poema de Eugenio Padorno [“Viento de marzo”]», en *Collage*, supl. de *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de marzo de 1974.
76. «*Poesía canaria última*: algunos ejemplos recientes. [“Estrella de mar”]», en *Fablas*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 74, abril de 1974, p. 42.
77. «Borrador», en *Por Consiguiente...*, supl. de *Canarias7*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de octubre de 1982.
78. «Cariátides», en *Las Islas. El arte*, Las Palmas de Gran Canaria, Catálogo del Banco de Bilbao, diciembre de 1982.
79. «El minotauro», en *Por Consiguiente...*, supl. de *Canarias7*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de abril de 1984.
80. «Eugenio Padorno [“Mots qui ne sont pas le poème...”, “Cette lumière...”, “Le minotaure”, “Presse-papier sur le sable”, “Rythmes”]», en *Le Journal à Royaumont*, Asnières-sur-Oise, num. 1, mars 1987, p. 10.
81. «Epifanía», en «Sol de verano» [página especial coordinada por Carlos E. Pinto Trujillo], *Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de junio de 1992.
82. «En la rara mañana invernal», en *Can Mayor. Boletín de la Casa-Museo Gutiérrez Albelo*, Icod de los Vinos (Tenerife), núm. 1, abril de 2001, p. 10.
83. [Los muchachos aguardan...], en *Las Canteras y sus poetas* [núm. especial coordinado por Mariano de Santa Ana], supl. *Cultura*, de *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de julio de 2001.
84. «Tres poemas inéditos [“Quién hay ahí”, “Viernes de pasión” y “La caja negra

del vuelo del ensueño del pequeño arquitecto]», en *La Fábrica*, Santa Cruz de La Palma, núm. 26, invierno de 2001-2002, pp. 3-4.

85. «Te encargo, Pepe Dámaso, que cambies las palabras de este sueño en formas, y que las cosas vuelvan a ser cosas», en el catálogo *Pepe Dámaso. La biblioteca pintada*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 2006, p. 284.
86. «Sima de agosto», en *Caja-Poema o Poética para un espacio escultórico*, de Román Hernández, La Laguna (Tenerife), Gobierno de Canarias, 2007 [en desplegable, sin paginación].

IV. TRADUCCIONES

En volumen

87. *Tal vez mañana*, de Claudio Rizzo, Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Provisionales, 1970.
88. *Viaje a Nueva Cork*, de Henry Robert, Las Palmas de Gran Canaria, Para las Veladas de Monsieur Teste, 1996. Cuadernos de Poesía Narración Ensayo.

En publicaciones periódicas

89. «Bastante lejos de aquí (“Bien loin d’ici”. Baudelaire, cien años después)», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de noviembre de 1967.
90. «Para ti», de Claudio Rizzo, en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de octubre de 1972.
91. «The End of the Party» y «El secreto coloquio», de Claudio Rizzo, en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de noviembre de 1972.
92. «Dos poemas [“Varvara Alexandrovna” y “Capo Kaliakra”] de Salvatore Quasimodo», en *Fablas*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 48, noviembre de 1973, pp. 19-23.
93. «Borrador», de Edoardo Sanguineti, en *Fablas*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 75, septiembre-diciembre de 1979, p. 5. (En colaboración con C. Rizzo.)
94. «Nubes y nieblas», de Emmanuel Hocquard, en *Syntaxis*, La Laguna (Tenerife), núm. 12-13, otoño de 1986-invierno de 1987, pp. 46-49.
95. «Valvins», de Paul Valéry, en [página dedicada a S. Mallarmé], *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de enero de 1988.

V. MISCELÁNEA

96. LÁZARO SANTANA, *Poesía canaria viva* (LP), Las Palmas de Gran Canaria, 1969. Colección Gambito. (Se reedita [Las Palmas, Ultramarino Ediciones y Gobierno de Canarias, 2006] en formato de CD, y con una nueva nota de L. Santana.)
 Contiene: «M.S., transeúnte sin prisa», «El topo» y «El minotauro».

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

VI. BIBLIOGRAFÍAS, HOMENAJES, DICCIONARIOS

97. JESÚS BREGANTE, *Diccionario Espasa. Literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 2003, p. 697.
98. JOSÉ MANUEL MARRERO HENRÍQUEZ, JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ *et alii*, *La luz no interrumpida. Homenaje a Eugenio Padorno*, Madrid, Ediciones Clásicas, Facultad de Filología y Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012. (Bibliografía, pp. 12-15.)
 Tratan especialmente de la obra de E.P. artículos debidos a Belén González y Bruno Pérez; José Miguel Perera Santana y José Yeray Rodríguez Quintana; Antonio Puente; Jorge Rodríguez Padrón; Ricardo Senabre y Zenaida Suárez Mayor y Octavio Pineda Domínguez.
99. ÁNGEL PARIENTE, *Diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo XX*, Sevilla, Renacimiento, 2003, p. 228.
100. JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN, *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*, Islas Canarias [sic], Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992, pp. 229-230 y *passim*. Colección Viera y Clavijo.
101. *La enciclopedia de la literatura canaria*, María del Carmen Otero Alonso, Remedio Sosa Díaz *et alii* (coords.), La Laguna (Tenerife), Centro de la Cultura Popular Canaria, 2007. (Bibliografía en p. 396.)

VII. RESEÑAS Y ENTREVISTAS

102. CARLOS ÁLVAREZ, «Eugenio Padorno, un poeta acorde con el silencio y marginalidad de la cultura canaria», en *Canarias7*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de agosto de 1987.
 Sobre núm. 7.
103. ANÓNIMO, «Recital poético y musical sobre la obra de Eugenio Padorno»,

- en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de octubre de 1980.
104. —, «Eugenio Padorno en el Club de Prensa Canaria. Interrogación a la isla a través del poema. Música de Cruz de Castro a poemas de Padorno», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de octubre de 1980.
105. DOMINGO BÁEZ, «Septenario de Eugenio Padorno», en *La Teja de Bogotá*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 2, 1986, pp. 63-64.
106. DANIEL BARRETO, «Eugenio Padorno. Del lugar de existir», en *Serta. Revista Iberorrománica de Poesía y Pensamiento*, Madrid, Facultad de Filología, UNED, núm. 8, 2004-2005, pp. 60-64.
107. —, «Vocación de la memoria», en *Cultura*, supl. de *La Provincia / Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de diciembre de 2005.
Sobre núm. 14.
108. ANTONIO BECERRA, «Algunos materiales verdaderos para la interpretación de la poesía canaria», en *Cultura*, supl. de *La Provincia / Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de abril de 2001.
109. BELARMINO, «Tertulia canaria. La isla y sus poetas», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de octubre de 1972.
Sobre núm.2.
110. SILVIA BOST, «Una mirada a *Poesía canaria última*», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de julio de 1995.
Sobre núm. 27 (reimpresión).
111. JOSÉ CABALLERO MILLARES, «Acerca de *Poesía canaria última*», en *Canarias7*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de abril de 1997.
Sobre núm. 27 (reimpresión).
112. DOLORES CAMPOS-HERRERO, «*Metamorfosis*», en *Quimera*, Barcelona, núm. 11, septiembre de 1981, pp. 65-66.
Sobre núm. 4.
113. ANTONIO CARDONA SOSA, «Un paso adelante en la lírica canaria», en *El Séptimo Día*, supl. de *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 31 de enero de 1968.
114. FÉLIX CASANOVA DE AYALA, «Joven poesía de Las Palmas», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 23 de noviembre de 1967. (Reproducido en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de diciembre de 1967 y 3 de enero de 1968.)
115. JOSÉ CARLOS CATAÑO, «Padorno, el poeta escondido», en *Babelia*, supl. de *El País*, Madrid, 24 de mayo de 1997.
Sobre núm. 11.

116. —, «Destino el mar», *Letras Libres*, Madrid, núm. 62, noviembre de 2006, pp. 67-68.
Sobre, entre otros, núms. 13 y 14.
117. SERGIO DOMÍNGUEZ JAÉN, «Generación», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de marzo de 1997.
Sobre núm. 27 (reimpresión).
118. ANTONIO DOMÍNGUEZ REY, «Soliloquio de la poesía canaria», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de agosto de 1996.
Sobre núm. 11.
119. JAVIER DURÁN, «Eugenio Padorno: filosofar sin urgencias tras su vuelta de París», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de marzo de 1989.
120. ÓSCAR FALCÓN CEBALLOS, «Eugenio Padorno, en la nueva poesía española», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de enero de 1969. [Entrevista.]
A propósito de núm. 2.
121. RAFAEL FERNÁNDEZ, «Algunas consideraciones sobre la poesía de los 80 en las Islas», en *Gaceta de las Letras*, supl. de *Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de enero de 1990.
122. JOSÉ LUIS GALLARDO, «*Metamorfosis*, de Eugenio Padorno. Entre la vida interior y la realidad objetiva», en *Estantería Canaria*, supl. de *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de abril de 1976.
Sobre núm. 4.
123. —, «*Diálogo del poeta y su mar* de Eugenio Padorno: una mariposa de rayas amarillas...», en *Cultura*, supl. de *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de febrero de 1997.
124. GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE, «Domingo Rivero y los Padorno», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de marzo de 2012.
125. ANTONIO G[ONZÁLEZ] GONZÁLEZ, «Eugenio Padorno. Poeta, ensayista y profesor de Teoría de la Literatura», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de mayo de 2000. [Entrevista.]
126. FINA GARCÍA MARRUZ, «Isla y poesía. Carta de F. G. M. al autor de *Para una fogata*», en *Cultura*, supl. de *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de febrero de 2001.
127. ANTONIO GARCÍA YSÁBAL, «Cierre necesario a una polémica con Eugenio Padorno», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de diciembre de 1967.
128. OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ, «Sobre la génesis del acto creador en *Paseo*

- antes de la tormenta», en *Cultura*, supl. de *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de julio de 1996.
129. —, «La explicitación de lo canario en cinco voces de la actual poesía insular», en *Actas del Segundo Congreso de poesía: hacia el próximo siglo*, Santa Cruz de Tenerife, Ateneo de La Laguna / CajaCanarias, 1997, pp. 51-61.
130. —, «Hechos, noticias y cronología de un grupo», en *Cultura*, supl. de *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de febrero de 1997.
131. —, «*Memoria poética*, de Eugenio Padorno, una escritura zarandeada por ritmos de mar», en *Cultura*, supl. de *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de abril de 1998.
Sobre núm. 12.
132. —, «Las ascuas de la fogata», en *La Fábrica*, Santa Cruz de La Palma, núm. 25, otoño de 2001, pp. 19-20.
Sobre núm. 13.
133. MANUEL GONZÁLEZ BARRERA, «Epístola a Lázaro Santana con motivo de su carta a Eugenio Padorno», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de marzo de 1965.
Sobre núm. 1.
134. FERNANDO HERRERA, «El enigma ontológico», en *Cultura*, supl. de *La Provincia / Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de enero de 2008.
135. JUSTO JORGE PADRÓN, «Entrevista con Eugenio Padorno, accésit del Adonais 1968», en *El Séptimo Día*, supl. de *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de diciembre de 1968.
136. LUIS LEÓN BARRETO, «Trabajadores de la cultura (XI). Eugenio Padorno: desde la permanencia y hacia el diálogo», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de junio de 1974.
137. —, «Canarios en París», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de enero de 1985.
138. —, «Arco Iris. El mar de Eugenio Padorno», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de febrero de 1994.
Sobre núm. 9.
139. —, «Eugenio Padorno», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 31 de mayo de 2012.
140. PEDRO LEZCANO, «Respuestas a “Una encuesta de *Cartel* sobre *Poesía canaria última*”», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de febrero de 1968.

141. —, «Prólogo a un recital poético», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de enero de 1968.
142. LEOPOLDO DE LUIS, «Doce poetas», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de febrero de 1967.
Sobre núm. 27.
143. ALICIA LLARENA, «*Paseo antes de la tormenta*: La última brega de Eugenio Padorno», en *Espejo de paciencia. Revista de Literatura y Arte*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, núm. 3, 1997, pp. 102-104.
144. JOAQUÍN MARCO, «La poesía», en *El año literario de 1977*, p. 49. (Véase núm. 238.)
Sobre núm. 3.
145. MARTIN CODAX [seud. de Guillermo García-Alcalde], «Identidad de cultura y concepto en Beatriz Melero y Lola Guerra», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de diciembre de 1981.
Sobre *Cinco canciones de E. Padorno*, musicadas por Cruz de Castro.
146. —, «Ysábal, Giraldo, Padorno y Ángel Sánchez, en *Quarteto*», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de marzo de 1991.
147. ISIDRO MIRANDA, «Respuestas a “Una encuesta de *Cartel* sobre *Poesía canaria última*”», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de enero de 1967.
148. EMILIO MIRÓ, «Eugenio Padorno», en *Ínsula*, núm. 289, Madrid, marzo de 1970, pp. 6-7. (Reproducido en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de abril de 1970.)
149. EDUARDO MOGA, «El naufrago inmóvil», en *Quimera*, Barcelona, núm. 278, enero de 2007, pp. 78-79.
Sobre núm. 15.
150. JUAN EZEQUIEL MORALES, «Padorno y el filosofar propio», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de abril de 1997.
151. RAFAEL MORALES, «Eugenio Padorno o la nueva poesía del intelecto», en *Arriba*, Madrid, 27 de julio de 1969.
Sobre núm. 2.
152. SERVANDO MORALES, «Inventario de urgencia. Eugenio Padorno, poeta», en *Hoja del Lunes*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de agosto de 1976.
153. CARLOS MURCIANO, «Crítica de *Metamorfosis*», en *El Séptimo Día*, supl. de *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de octubre de 1969.
Sobre núm. 2.

154. —, «Una interesante antología», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de marzo de 1967.
Sobre núm. 27.
155. SEBASTIÁN DE LA NUEZ CABALLERO, «*Poesía canaria última*», en *Cartel de Las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de septiembre de 1967.
156. ALFONSO O'SHANAHAN, «Más sobre *Poesía canaria última*», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de abril de 1967.
157. —, «Eugenio Padorno en “Poetas canarios”. Desarrollará una visión personal de su propia poética», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de octubre de 1980.
158. —, «Interrogación a través del poema», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de diciembre de 1980.
159. —, «Eugenio Padorno reúne en *Memoria poética* varias reflexiones sobre la lírica», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de abril de 1996.
Sobre núm. 10.
160. —, «Nacionalismo y literatura», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de marzo de 1997.
Sobre núm. 27.
161. P., «Lecturas poéticas en El Museo Canario», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de agosto de 1966.
162. BRUNO PÉREZ, «*Septenario* de San Juan», en *Cultura*, supl. de *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de marzo de 2001.
163. —, «También aquí se presentan los dioses», en *Cultura*, supl. de *La Provincia / Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de mayo de 2007.
164. DOMINGO PÉREZ MINIK, «Respuestas a “Una encuesta de *Cartel* sobre *Poesía canaria última*”, en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de enero de 1967.
165. CARLOS PINTO, «Carta al poeta Eugenio Padorno», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de febrero de 1965.
Sobre núm. 1.
166. ALBERTO PIZARRO, «Palabras para el destemplado Palinuro atlántico de Eugenio Padorno», en *Cuadernos del Ateneo*, La Laguna (Tenerife), núm. 21, 2006, pp. 151-154.

167. ANTONIO PUENTE, «El rubor de ser poeta hermético en Canarias», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de agosto de 1984. (Entrevista.)
168. —, «Trascanteras», en *Cultura*, supl. de *La Provincia / Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de febrero de 2006.
Sobre núm. 14.
169. —, «Palinuro», en *Cultura*, supl. de *La Provincia / Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de mayo de 2006.
170. —, «Morir todavía», en *Cultura & Más*, supl. de *La Razón*, Madrid, 22 de diciembre de 2011.
Sobre núm. 16.
171. JOSÉ QUINTANA, «Ensayos de literatura canaria (VI). Eugenio Padorno, entre *Para decir en abril* y *Metamorfosis*», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de febrero de 1976.
172. JUAN PEDRO QUIÑONERO, «Poesía: Los poscontemporáneos», en *Informaciones de las Artes y las Letras*, supl. de *Informaciones*, Madrid, 5 de septiembre de 1974.
Sobre núm. 34.
173. ELISA R[ODRÍGUEZ] COURT, «Eugenio Padorno», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de marzo de 2011.
Sobre núm. 16.
174. JOSÉ YERAY RODRÍGUEZ, «El espesor de la escritura», en *Revista Semanal de Ciencia y Cultura de La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 17 de junio de 2006.
Sobre núm. 14.
175. ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, «Eugenio Padorno: silencio y ruptura», en *Destino*, Barcelona, núm. 2093, 17-23 de noviembre de 1977, p. 44.
Sobre núm. 3.
176. MARIANO DE SANTA ANA, «El poeta Eugenio Padorno reclamó ayer la pujanza cultural de las periferias», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de febrero de 1997.
Sobre núm. 27 (reimpresión).
177. —, «El poeta Eugenio Padorno hace una nueva entrega de su diario en *Para una fogata*», en *Cultura*, supl. de *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de diciembre de 2000.
178. —, «Creo que todo escritor auténtico tiende al bien, especialmente el poeta», en *Cultura*, supl. de *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de abril de 1998. (Entrevista.)
Sobre núm. 13.

179. —, «Literatura y frontera. La escritura en los márgenes. Eugenio Padorno», en *Cultura*, supl. de *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de mayo de 1999. (Entrevista).
180. LÁZARO SANTANA, «Carta a Eugenio Padorno», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de marzo de 1965.
Sobre núm. 1.
181. —, «Sobre *Poesía canaria última*», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de abril de 1997.
182. —, «El cuaderno traicionado», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de septiembre de 1997.
Sobre núm. 7.
183. ANA SHARIFE, «30 años de *Poesía canaria última*», en *Canarias7*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de febrero de 1997.
184. —, «Una generación con un propósito», en *Canarias7*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de febrero de 1997.
Sobre núm. 27.
185. —, «Una cosecha de poetas repleta de gallardía», en *Canarias7*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de febrero de 1997.
Sobre núm. 27.
186. ANTONIO TOVAR, «Cuestiones numerosas», en *Gaceta Ilustrada*, Madrid, núm. 947, 1 de diciembre de 1974.
Sobre núm. 34.

VIII. ESTUDIOS

187. ALEJANDRO AMUSCO, «El valor de la palabra», en VV.AA., *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, p. 69.
188. ALFONSO ARMAS, «Introducción literaria», en VV.AA., *Canarias*, p. 138. (Véase núm. 240.)
189. YOLANDA ARENCIBIA, «Un hito poético en las Islas, en VV. AA., *En torno a «Poesía canaria última». Algunas páginas de un seminario*, ed. de Eugenio Padorno, pp. 17-40. (Véase núm. 243.)
190. —, «Treinta años de *Poesía canaria última*», *ibid.*, pp. 23-40. (Idem.)
191. JOAQUÍN ARTILES, «Releyendo las *Metamorfosis* de Eugenio Padorno», en *Glosas de ayer y de hoy. (Estudios literarios)*, ed. y prólogo de Maximiano Trapero, Agüimes, Ayuntamiento de Agüimes, 2005, pp. 317-320.

192. DANIEL BARRETO, «Eugenio Padorno: pensamiento poético», en *Istmos de la periferia. Sobre poesía y filosofía en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2005, pp. 117-123.
193. JOSÉ DOMINGO, «Mapa literario de los litorales del Atlántico sur de España», en *La Estafeta Literaria*, Madrid, núm. 282-83, enero de 1964, p. 101.
194. —, «El movimiento literario en las Islas Canarias. Las letras canarias», en *Ínsula*, Madrid, núm. 241, diciembre de 1966.
195. VENTURA DORESTE, «Prólogo», en *Poesía canaria última*, pp. I-IX. (Véase núm. 27.)
196. JOSÉ LUIS GALLARDO, «Textos paralelos. Eugenio Padorno: “Estrella de mar”», en *Negro sobre blanco. Poética semiótica y/o semiótica poética*, Las Palmas de Gran Canaria, 1980, 15-20. Colección Mafasca para Bibliófilos.
197. —, «Del sujeto supuesto saber y su metamorfosis. (Aproximación a una semiótica-poética de Eugenio Padorno)», en *Babel-in-sularia. Ensayos lacanianos*, Madrid, Publicaciones del Seminario Millares Carlo, UNED, Centro regional de Las Palmas, 1981, pp. 27-34. (Posteriormente recogido en *Boletín Agustín Millares Carlo*, Madrid, vol. II, núm. 4, 1981, pp. 347-355.)
198. ROBERTO GARCÍA DE MESA, «Eugenio Padorno», en *La enciclopedia de la literatura canaria*, María del Carmen Otero Alonso, Remedio Sosa Díaz *et alii* (coords.), pp. 249-251. (Véase núm. 101.)
199. JORDI GRACIA y DOMINGO RÓDENAS, *Historia de la literatura española* [dirigida por José-Carlos Mainer]. 7. *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*, Madrid, Crítica, 2011, pp. 631-632.
200. OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ, «El grupo poético de *Poesía canaria última*», en VV.AA., *En torno a «Poesía canaria última». Algunas páginas de un seminario*, ed. de Eugenio Padorno, pp. 41- 50. (Véase núm. 243.)
201. —, «El pensamiento poético de Eugenio Padorno. (En torno a *Memoria poética*)» [núm.12], en *Serta. Revista Iberorrománica de Poesía y Pensamiento Poético*, Madrid, Facultad de Filología, UNED, núm. 3, 1998, pp. 74-95.
Sobre núm. 12.
202. —, «*Poesía canaria última* desde la perspectiva actual», en VV. AA., *En torno a «Poesía canaria última». Algunas páginas de un seminario*, ed. de Eugenio Padorno, pp. 17. (Véase núm. 243.)
203. BELÉN GONZÁLEZ y BRUNO PÉREZ, *Palabras en el Istmo. Conversaciones con Eugenio Padorno*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2009. Colección La Ruta de la Memoria.
204. —, «Eugenio Padorno: de la poética a la teoría», en *La luz no interrumpida*, pp. 21- 32. (Véase núm. 98.)

205. MANUEL GONZÁLEZ SOSA, «Un testimonio», en VV. AA., en *En torno a «Poesía canaria última»*. *Algunas páginas de un seminario*, ed. Eugenio Padorno, pp. 73- 76. (Véase núm. 243.)
206. JUAN JOSÉ LANZ, «La poesía», en VV.AA., *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*, pp. 120-121. (Véase núm. 242.)
207. —, «La última etapa de la posguerra», en VV.AA., *En la movilidad de un tiempo esquivo. Estudios sobre la poesía española del último medio siglo*, Juan de la Cruz Martín, Pedro Hilario Silva y Lur Soruela (coords.), *passim*. (Véase núm. 244.)
208. —, *Fablas. Revista de Poesía y Crítica*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2007, pp. 124-125.
209. PEDRO LEZCANO, «Un testimonio sobre *Poesía canaria última*», en VV. AA., en *En torno a «Poesía canaria última»*. *Algunas páginas de un seminario*, ed. de Eugenio Padorno, pp. 77- 82. (Véase num. 243.)
210. MIGUEL MARTINÓN, «Destino de la luz. (Dos notas al margen de *Poesía canaria última*)», en VV. AA., *En torno a «Poesía canaria última»*. *Algunas páginas de un seminario*, ed. de Eugenio Padorno, pp. 51-64. (Véase núm. 243.)
211. —, «A la espera. (Apunte autobiográfico)», en su *Espejo de aire. Voces y visiones literarias*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 214 y ss.
212. —, «Poesía canaria desde 1950», en *Literatura canaria II. Desarrollo del currículo*, Islas Canarias [sic], Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2003, pp. 25-228.
213. —, «Poesía contemporánea en Canarias», en *¿Bajo el volcán?, La Página*, Santa Cruz de Tenerife, Año XX, núm. 6, 2006, pp. 187-190.
214. JOSÉ MANUEL MARRERO HENRÍQUEZ, «Aproximación bibliográfica a Eugenio Padorno Navarro», en *La luz no interrumpida. Homenaje a Eugenio Padorno*, pp. 11-15. (Véase núm. 98.)
215. BERNARD NOËL, [*Quelque chose veille dans la langue...*], en *Du labyrinthe du monde au monde du labyrinthe*, pp. 7-8. (Véase núm. 21.)
216. SEBASTIÁN DE LA NUEZ, «La generación de 1965», en *Poesía canaria. 1940-1984*, pp. 20-24. (Véase núm. 37.)
Sobre núm. 27.
217. ALFONSO O'SHANAHAN, «Literatura y nacionalismo», en VV. AA., *En torno a «Poesía canaria última»*. *Algunas páginas de un seminario*, ed. de Eugenio Padorno, pp. 94-101. (Véase núm. 243.)
218. MANUEL PADORNO, «Prolegómenos de *Poesía canaria última*», en VV. AA., *En torno a «Poesía canaria última»*. *Algunas páginas de un seminario*, ed. de Eugenio Padorno, pp. 83-87. (Véase núm. 243.)

219. GUILLERMO PERDOMO, «Cronología [de *Poesía canaria última*]», en VV.AA., *En torno a «Poesía canaria última». Algunas páginas de un seminario*, ed. de Eugenio Padorno, pp. 65-70. (Véase núm. 243.)
220. JOSÉ MIGUEL PERERA y JOSÉ YERAY RODRÍGUEZ, «Tras la tormenta, las huellas», en *La luz no interrumpida. Homenaje a Eugenio Padorno*, pp. 33-34. (Ver núm. 98.)
221. CARLOS PINTO GROTE, «Se trata de nostalgia», en VV. AA., *En torno a «Poesía canaria última». Algunas páginas de un seminario*, ed. de Eugenio Padorno, pp. 88-92.
222. ANTONIO PUENTE, «Eugenio, el hermeneuta. (Una glosa septenaria)», en *La luz no interrumpida. Homenaje a Eugenio Padorno*, pp. 35-49. (Véase núm. 98.)
223. JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN, «Nueva poesía (5). Eugenio Padorno», en *Cartel de las Letras y las Artes*, supl. de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 y 13 de abril de 1967.
Sobre núm.1.
224. —, «Ochenta años de literatura, 1900-1980», en VV.AA., *Canarias, siglo XX*, bajo la dirección de Lázaro Santana, pp. 136-139. (Véase núm. 239.)
225. —, «Introducción», en *Teoría de una experiencia*, pp. 11-53. (Véase núm. 17.)
226. —, *Lectura de poesía canaria contemporánea*, Islas Canarias [sic], Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, t. II, 1991, pp. 647-673. Colección Viera y Clavijo.
227. —, «Si echo la vista treinta años atrás», en VV. AA., *En torno a «Poesía canaria última». Algunas páginas de un seminario*, ed. de Eugenio Padorno, pp. 111-122. (Véase núm. 243.)
228. —, «Prólogo», en *Memoria poética*, pp. 9-31. (Véase núm. 12.)
229. —, «Esto escribe en la primera página de su *Cuaderno*», en *Oyendo lo que algunos dicen públicamente. Debates con la poesía española*, Madrid, Calambur ensayo, 2011, pp. 232-244.
Sobre núm. 15.
230. —, «Palabras para un Palinuro destemplado», en *La luz no interrumpida. Homenaje a Eugenio Padorno*, pp. 41- 49. (Véase núm. 98.)
231. FANNY RUBIO, «Aproximación a la poesía canaria actual», en *De las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Ediciones Turner, 1976, pp. 483, 485-486.
232. LÁZARO SANTANA, «La poesía y su centro», en VV. AA., *En torno a «Poesía canaria última». Algunas páginas de un seminario*, ed. de Eugenio Padorno, pp. 123- 127. (Véase núm. 243.)

233. GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ, «*Et in Arcadia ego*: la tradición clásica en Luis Cernuda y algunos poetas canarios (Tomás Morales, Saulo Torón, Josefina de la Torre, Pedro Lezcano y los hermanos Padorno)», en *La tradición clásica en la literatura española e hispanoamericana. (Siglos XIX y XX)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2009, pp. 131-135.
234. RICARDO SENABRE, «Un poema [“Reboso del significar”, de *La echazón*] de Eugenio Padorno», en *La luz no interrumpida. Homenaje a Eugenio Padorno*, pp. 51-56. (Véase núm. 98.)
235. LOTHAR SIEMENS, «La creación musical en Canarias», en VV.AA., *Canarias siglo XX*, bajo la dirección de Lázaro Santana, p. 273. (Véase núm. 239.)
236. JAIME SILES, «Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», en VV.AA., *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, p. 152. (Véase núm. 241.)
237. ZENAIDA SUÁREZ MAYOR y OCTAVIO PINEDA DOMÍNGUEZ, «Eugenio Padorno, el náufrago en el laberinto isleño», en *La luz no interrumpida. Homenaje a Eugenio Padorno*, pp. 57-66. (Ver núm. 98.)
238. VV.AA., *El año literario español 1977*, bajo la dirección de Andrés Amorós, con la colaboración Xesús Alonso Montero, Andrés Berlanga *et alii*, Madrid, Editorial Castalia, 1977.
239. —, *Canarias siglo XX*, bajo la dirección de Lázaro Santana, Islas Canarias [sic], Edirca, 1983.
240. —, *Canarias*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Juan March, Editorial Noguer, 1984.
241. —, *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, edición de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Editorial Orígenes, 1991.
242. —, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*, por Santos Sanz Villanueva, con la colaboración de Óscar Barrero Pérez, Javier Cercas, Juan José Lanz *et alii*, Barcelona, Crítica, Grijalbo, Mondadori, 1999.
243. —, *En torno a «Poesía canaria última». Algunas páginas de un seminario*, ed. de Eugenio Padorno, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2002.
244. —, *En la movilidad de un tiempo esquivo. Estudios sobre la poesía española del último medio siglo*, Juan de la Cruz Martín, Pedro Hilario Silva y Lur Soruela (coords.), Madrid, Editorial Envida, 2009.

CRÓNICA DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS

HOMENAJE A
MANUEL GONZÁLEZ SOSA
(1921-2011)

ANTONIO HENRÍQUEZ JIMÉNEZ
EUGENIO PADORNO
CARLOS E. PINTO TRUJILLO
ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA





MANUEL GONZÁLEZ SOSA
(1959)

EL 14 DE DICIEMBRE de 2011 tuvo lugar en la sede del Instituto de Estudios Canarios un homenaje al poeta y crítico Manuel González Sosa, fallecido en Las Palmas de Gran Canaria el 25 de octubre de 2011. En el acto participaron Antonio Henríquez Jiménez, Eugenio Padorno, Carlos E. Pinto Trujillo y Andrés Sánchez Robayna; la sesión se cerró con unas breves palabras del hermano del poeta, Pedro González Sosa (también miembro de este Instituto), que habló en nombre de toda la familia. Con motivo de este acto, y como parte paralela del homenaje, se inauguró en el mismo Instituto una exposición bibliográfica dedicada a su obra, y que contó con cuatro apartados: 1. Manuel González Sosa, poeta; 2. Manuel González Sosa, crítico; 3. Manuel González Sosa, editor y colaborador de prensa, y 4. Sobre Manuel González Sosa. La exposición contó con la colaboración de la Universidad de La Laguna, que quiso así sumarse al homenaje.

Manuel González Sosa, nacido en Guía (Gran Canaria) el 27 de noviembre de 1921, es una figura imprescindible de las letras insulares. Desarrolló, además de su propia obra poética y ensayística, una decisiva tarea de animación cultural en los años del franquismo, labor que continuó en épocas posteriores, con iniciativas de notable alcance como la revista *San Borondón* (1958-1960), el suplemento *Cartel de las Letras y las Artes* (del *Diario de Las Palmas*), que fundó en 1963 y dirigió en varias etapas, o las colecciones literarias La Fuente que Mana y Corre y Piélagos. En 1984 coordinó una importante exposición sobre el poeta Tomás Morales con motivo del centenario de su nacimiento, de la que da testimonio un catálogo que estuvo igualmente a su cuidado.

La vinculación Manuel González Sosa al Instituto de Estudios Canarios fue larga e intensa. En las ediciones de esta Casa publicó *Tomás Morales. Cartapacio del centenario* (1998), *Tomás Morales. Suma crítica* (1992) y

Segunda luz (2006). Fue asimismo colaborador de nuestro Anuario *Estudios Canarios*. Otros libros suyos son *Gran Canaria. Lanzarote. Fuerteventura* (1969, reeditado en varias ocasiones, la última en 1983), *Sonetos andariegos* (1967), *Dos poemas venezolanos* (1975), la breve antología poética *A pesar de los vientos* (1977), *Contraluz italiana* (1988), «*El amigo manso*»: *Ojeada al revés del tapiz* (1992, reeditado en 1993 y 2003), *El mirador* (1995, en colaboración con María Dolores de la Fe), *Díptico de los pájaros* (1997) y *Domingo Rivero. Enfoques laterales* (2000). A comienzos del decenio de 1990, y bajo el título general de *A pesar de los vientos*, el autor inició la publicación ordenada de su obra poética en cinco títulos, siempre en ediciones de tiraje confidencial: *Sonetos andariegos* (1992), *Cuaderno americano* (1997), *Paréntesis* (2000), *Tránsito a tientas* (2002) y *Contraluz italiana* (2004). En 1994 vio la luz una nueva antología de sus versos, bajo el título de *Laberinto de espejos*. El último libro de Manuel González Sosa fue la colección de prosas *Entonces, allí*, aparecida en 2009. La mayor parte de estos títulos que acabamos de citar —como la serie *A pesar de los vientos*— tuvieron sólo, por deseo del autor, una muy reducida tirada.

Entre los trabajos que el Instituto de Estudios Canarios ha publicado acerca de la obra de Manuel González Sosa figuran «Bibliografía de la obra poética de Manuel González Sosa» (*Estudios Canarios*, XXXII-XXXIII [1990], pp. 95-102) y «Manuel González Sosa: el laberinto de la escritura» (*Estudios Canarios*, XXXIX [1995]), ambos de Miguel Martín; «La revista “San Borondón” (1958-1960). Estudio e índices» (*Estudios Canarios*, XLV [2001], pp. 275-306), de María del Carmen García Martín, y la reseña de *Segunda luz* por Alejandro Rodríguez-Refojo (*Estudios Canarios*, L-LI [2008], pp. 843-845), y María del Carmen García Martín, en el mismo número.

Agradecemos a los participantes en este homenaje su valiosa colaboración, así como la adaptación y resumen que han tenido a bien realizar para este Anuario de los textos de sus respectivas contribuciones.

Algunos recuerdos de Manuel González Sosa

ANTONIO HENRÍQUEZ JIMÉNEZ

CON ESTAS palabras quiero traer algunos recuerdos de cómo he visto yo a Manuel en sus últimos treinta y un años de vida, en los que he venido acompañándolo, algo después de que el azar hiciera que estrenáramos a la vez nuestros respectivos pisos en el mismo edificio. Yo lo conocía entonces por lo que leía suyo en los periódicos, sobre todo los recuerdos de las hojas culturales de la prensa, o en sus empresas de difusión poética; y también de verlo muchas veces en El Museo Canario consultando periódicos y papeles, o charlando animadamente con León o con Pepito, o con Carlos Naranjo, escapándosele de vez en cuando alguna carcajada incontenible. Pero nunca me imaginé que íbamos a vivir tan cerca, como acabo de decir. La impresión de hombre lleno de inquietudes culturales, poeta fino y elegante que yo traía de Manuel, contrastó enseguida con sus actuaciones vehementes, exigentes, en las reuniones de la comunidad de vecinos.

En 1980, coincidí con Antonio de la Nuez en un instituto de Las Palmas. La correspondencia de don Agustín Millares Carlo, recientemente fallecido por entonces, motivaba mi interés por hablar con Manuel Morales. Antonio me llevó a la tertulia de los viernes en la terraza del hotel Madrid, a donde acudía el hijo menor de Tomás Morales. Allí encontré a mi vecino Manuel, y conocí a Juan Pérez Navarro. Luis García de Vegueta era otro asiduo. Calaya Argüello estaba también. Luego, Margarita Sánchez Brito. Y más gente que aparecía y desaparecía.

Acababa la conversación con el repaso de la actualidad. Manuel recogía a Calaya y a Margarita y las llevaba en taxi a sus casas. Yo me iba con Manolo Morales hasta Triana, para luego dirigirme al Puerto. Al morir Manolo Morales, ya acompañó yo a nuestro Manolo, con Calaya y Margarita, a sus casas en larguísimo paseo, pues había que subir a Ciudad Alta y luego bajar hasta la zona de Santa Catalina. El recorrido se hacía más largo años más

tarde, cuando Lola de la Fe se incorporó a la tertulia, pero ya en la casa de Juan Pérez Navarro (otro de los idos), y al estar este recluido por la enfermedad, que lo fue haciendo cada vez más lejano. Elena Vigaray, su mujer, ya se había incorporado antes a la tertulia del hotel Madrid. Amparo González (la mujer de Manolo Morales) se unía también en la casa de Pérez Navarro. Continuaban Calaya, Margarita, Manolo y un servidor. Entonces, el rito seguía siendo el mismo. Se tomaba un té mágico con pastas, y se hablaba de todo. De vez en cuando, salía nuestro Manolo con una décima celebratoria.

Con la excusa de que su hermana María Teresa tenía que caminar, todos los sábados nos encaminábamos en los últimos años a Las Canteras. Así que ya eran dos encuentros semanales, amén de los avisos y consultas por teléfono, o la oportuna nota en el buzón, para que resolviera algún asunto de librerías o bibliotecas en Las Palmas. El rito del sábado comenzaba con la llegada despaciosa a La Puntilla y la contemplación inquisitiva de la mar. Luego, retomábamos el camino hasta la terraza del Reina Isabel, con el café y el comentario de la prensa; y el retorno a la calle Cirilo Moreno. En el camino aparecía siempre algún amigo o conocido; unas veces, era Eugenio Padorno; alguna que otra vez, cuando coincidían en Las Palmas, se nos unían Marta y Andrés Sánchez Robayna; siempre, algún antiguo compañero del banco; en otras ocasiones, veíamos cómo nos rehuían ciertos personajes, a los que llamábamos «ex amigos».

En aquellas sosegadas caminatas aparecieron miles de historias recreadas con fruición por un Manolo que se rejuvenecía contándolas. Muchas de ellas andan escritas por ahí de la mano de Manuel.

Debajo de su amabilidad y su sonrisa había un ser con convicciones profundas, que defendía a rajatabla, pero siempre con respeto y aduciendo sus razones. Todos hablan de su generosidad. Muchísimos acudían a él para verificar un dato o para encontrar un escrito perdido, o reconocer a los que aparecían en una foto antigua.

Su generosidad le llevó a desprenderse de mucho material para que todo el mundo pudiera acceder a su contenido. Ahí están sus amigos para corroborarlo, pero sobre todo bibliotecas y museos, que a veces se olvidaban de agradecerle algunos envíos. Se le pedía opinión sobre mil detalles, que atendía con suma generosidad. Hubo momentos en que sus comentarios no podían ser rendidas *laudationes* a lo realizado. Los que esperaban su ciega adhesión, incluso a auténticos desatinos, dejaban de enviarle invitaciones a actos, calendarios, revistas o publicaciones, en muy «canaria» represalia hacia quien era tan desprendido con ellos. Él recibía tales desplantes con cierta filosofía.

Se ha hablado mucho siempre de su empeño en pasar inadvertido y de su oposición tajante a cualquier mención honorífica. Varios represen-

tantes institucionales lo sondeaban cuando querían arrimarlo a su facción con la dádiva de un honor. La respuesta de Manuel era siempre la misma: «Muchas gracias, pero no soy el indicado». El otorgante solía insistir, y la rotundidad de su negativa zanjaba el asunto. Alguien guardará con sonrojo alguna carta suya, enviada en respuesta al hecho consumado de un premio dado contra su voluntad. Se ha visto cómo otros, que se hacían los distraídos al encontrarlo, o que no le contestaban a sus envíos, hicieron algo parecido al día siguiente de su fallecimiento. A Manuel le dolía que algunos amigos dejaran de participarle sus últimas publicaciones, y también que no se le contestara a alguna de sus misivas o envíos de libros.

Es curiosa su relación con las nuevas tecnologías. «Esto no lo lee nadie», me decía cuando le llevaba alguno de mis «Rescates» en *bienmesabe.org*. Pero cuando veía que sucedía todo lo contrario, su actitud era distinta. Esto le llevó a proporcionarme algunos textos para el portal; por el nido andan todavía, enmascarados bajo algún pseudónimo.

Siempre estaba activo intelectualmente. Con mucha frecuencia acudía a los amigos para que indagaran sobre el origen y el significado de algún término que le interesaba. No hace mucho me pedía que le tradujera literalmente el poema de Catulo «Paene insularum, Sirmio, insularumque / ocellae». Creo que estaba de por medio Ezra Pound. Tenía reunidos todos los trozos de papeles y cuartillas donde se explicaban los términos que quería conocer con precisión. Con ellos se podría formar un diccionario al que le vendría bien el título de *Curiosidades de un poeta*.

Y termino. Habrá que hacer un esfuerzo (aunque sea por suscripción de los amigos) para sacar en un libro la poesía que él quiso que viera la luz; pero, además, habría que hacer un estudio acerca de los pasos que va dando para quedarse sólo con lo que consideraba esencial suyo, desechando poemas ya publicados y remodelando otros. Lo mismo habría que hacer con sus prosas. Hay mucho escrito por él, con su nombre o con pseudónimos, que, reunido todo, sería sin duda de gran valor para las generaciones futuras.

Recordación de Manuel González Sosa

EUGENIO PADORNO

A DOS poetas debo el origen de una existencia literaria; el primero es Julio Tovar, que en los años de mis estudios universitarios en La Laguna, me solicitó unos poemas para la página cultural por él coordinada en el periódico *La Tarde*. Un poco después la misma invitación me vendría de Manuel González Sosa, para su *Cartel de las Letras y las Artes* del *Diario de Las Palmas*. No he olvidado que Manuel vino personalmente a recoger dos o tres poemas al —por entonces— domicilio familiar de la calle Albareda; su gesto, de tan generosa atención hacia el principiante, me abochornó; y cuando, pasados los años, le referí —ya en él desvaída su adustez monosilábica— el sentimiento que experimenté aquella tarde, me soltó una de sus estruendosas carcajadas. Alentó a aquellos en los que creyó. La vida echó el resto. Es cierto que debatimos, sentados o paseando, acerca de lo *canario* en nuestra poesía: acabamos pacíficamente disintiendo. Yo opinaba —y opino— que la poesía canaria es, como manifestación de sí misma, una variante de las poesías hispánicas; él prefería, sin resquicios, llamarla «española». Sin embargo, en lo esencial, que es la existencia misma —sin adjetivos— de esta poesía nuestra, estábamos de acuerdo, y eso bastaba. Dije «pacíficamente» porque —puedo atestiguarlo— muy diferente e inesperada fue su reacción en público ante la opinión que, sobre el acontecer histórico de las Islas, formulara un amigo común. En Manuel había, solapada por su timidez, la capacidad de una ira tan fácilmente inflamable como extinguable.

Manuel González Sosa interesó doblemente a quienes le conocimos. Nos importó por su obra literaria (su poesía y ensayo); pero también por el entendimiento de la vida, de su vida como obra, dos aspectos que no siempre discurren juntamente. Y es que hay poetas que se fundamentan en el signo progresivo de un más, que se hacen en conquistas o adquisiciones del mundo exterior; y hay poetas que se fundamentan, con renunciadas de

aquel, en el signo reductivo de las esencialidades, en la credulidad de la sola conquista del mundo interior, donde la fuente verbal mana y corre. Aunque luego viajaría muchísimo, su prolongada permanencia en el espacio natal, su tardío conocimiento de la ciudad de Las Palmas y su estada como soldado en Fuerteventura fueron experiencias determinantes, pues quedó arraigado en una realidad humilde que cuenta sólo con menos de lo necesario. Y, en contraposición, su obstinado anhelo de autoformación intelectual, sus tempranas lecturas machadianas y unamunianas, mientras es empleado en una oficina de telégrafos. Después, el despliegue de esa actividad editorial suya de que somos deudores y en la que ahora no puedo detenerme: el desbroce de lo accesorio y del error. En cierta ocasión me hizo una desconcertante confidencia: «¿Sabes que un día escribí y publiqué un soneto en loor del Caudillo?» Y, de nuevo, ante mi sorpresa, su estrepitosa carcajada. Supo disciplinarse en lo ético y en lo estético.

En esta recordación me ayuda uno de sus poemas, al modo de quien, ante el conjunto de una obra, se sirve de él como sinécdoque, como cristalización del todo en una parte; me refiero al titulado «A mi abuelo, detrás de la vida», al que dediqué cierto análisis (*Vueltas y revueltas en el laberinto*), junto a otros dos sonetos casi consanguíneos y no menos celebrados entre nosotros: «Yo, a mi cuerpo» de Domingo Rivero, y «Amor o nada» de Arturo Maccanti. El soneto de Manuel dice: «A mi abuelo, detrás de la vida»:

Yo, a este lado del muro y tú a la parte
De allá. ¿Cerca? ¿Lejano? Tú callado;
Yo gritando en silencio y obstinado
Negándome a cansarme de llamarte.

Habla. Susurra apenas. Da un vagido,
Un golpe con tu puño, o un ligero
Arañazo en la cal. Yo sólo quiero
Tenues sospechas de que está tu oído

Pegado a la pared, como está el mío
Sorbiendo tu callar. No he de pedirte
Entero tu secreto: si es desierto

O mar, o senda, o cima, o bosque umbrío,
Lo que se ve después. Quiero sentirte
Para saber si ahí se está despierto.

El origen del poema —sólo explícito en sus estados pretextuales— se encuentra en un recuerdo de la infancia: el abuelo de Manuel le hacía es-

cuchar el tictac de su reloj de bolsillo, una vivencia que se transformará en discernimiento de la temporeidad; el reloj dice el tiempo, pero no en qué consiste. De ahí la equivalencia de la carcasa de la diminuta máquina medidora del transcurrir y el muro del poema: son impenetrables para la indagación del misterio. El poema experimentará sucesivas correcciones en su propio existir, y con ello quiero decir que su hacedor no dejará de ser, a su vez, por él escrito, expresado. Porque también aquí el contenido y la articulación formal del soneto guardan una insospechada simetría con la estructura física y metafísica del cuerpo.

Es el lema que acuñó el romántico Etienne Pivert de Sénancour en la Carta XC de su *Obermann*: «El hombre es perecedero. ¡Puede ser! Mas... si es la nada lo que nos está reservado, ésta sería la mayor de las injusticias»; angustioso pensamiento que Unamuno glosó reiteradamente en poemas, ensayos y *nivolos* y que, asumido por Domingo Rivero, tiene su más probable antecedente en el Pablo de Tarso de la Epístola 15 a los Corintios, donde se lee que si no existe vida sobrenatural, «vanas habrán sido la predicación y la fe».

Ese yo que desde el aquí de «este lado del muro» incita a manifestarse a quien está en el no-lugar de un detrás, es el yo que habla al cuerpo a través del muro de la carne corporal. La respuesta es la del mutismo de Dios, la de un silencio parecido al de la Nada. El poema de Manuel sólo se justifica, no por una fe ciega o popular, sino porque entre los límites de la creencia religiosa se ha alojado la duda, y ella es la que lo ha hecho posible; fuera de esta desesperante pulsión, su escritura se vuelve innecesaria. De la misma manera —¿no es la poesía un modo de laica religiosidad?— habrá entre los concedores del poema quienes sin duda se hayan preguntado si el autor ya está en posesión de su secreto. O no.

El día de la muerte del poeta se me preguntó literalmente: «Entonces, ¿le aguarda a Manuel González Sosa un mayoritario “descubrimiento”, como el reservado a Domingo Rivero?». Callé por un momento; y aunque contesté con una rotunda afirmación, aprecié lo arriesgado de mi respuesta, de no quedar desmentido en el futuro aquel presentimiento de María Rosa Alonso de que cuando un escritor canario muere, muere para siempre. El desconocimiento de la obra de Manuel González Sosa no es un caso excepcional o aislado: es el común de la mayoría de la sociedad canaria, que no ama a sus escritores, artistas e intelectuales, ni necesita sentirse por ellos representada.

Recordatorio

CARLOS E. PINTO TRUJILLO

VINE A tratar a Manuel González Sosa tardíamente, aunque amigos y circunstancias literarias nos relacionaban desde bastante antes. Mi recuerdo opera sobre todo a partir de Luis Feria. González Sosa era uno de los pocos, si no el único, al que su humor vitriólico nunca rozaba, y cuando decidió un buen día volver a publicar un libro de poemas después de más de tres lustros de silencio, lo haría compartiéndolo salomónicamente entre ambos, entrando yo así en la nómina de sus editores. González Sosa ya lo había sido con *El funeral*, que vio la luz en 1965 en su colección La Fuente que Mana y Corre. De *Clepsidra* Luis independizó *Calendas*, que en 1981 fue la quinta entrega de Poéticas, la colección de cuadernos de poesía que yo editaba por entonces. El resto, con el título primigenio de *Clepsidra*, lo sacaría posteriormente González Sosa en la colección Piélagos.

Durante la vida de Luis supe de Manolo más bien a través suyo, por eso tras su muerte la orfandad nos aproximó y creció nuestro contacto. Nos vimos algunas veces y hablamos por teléfono otras tantas. Fue fundamental para mí su confianza cuando afronté la edición de la obra de Feria en Pre-Textos, así como su beneplácito entusiasta al texto de José-Carlos Mainer que iba a prologarla, que conoció nada más llegar a mis manos.

Además, empecé a conocer su poesía, que fue el descubrimiento de un poeta exquisito que incitaba al placer de la dicción, reflexivo, esencial. Me envió primero *Cuaderno italiano* en la edición de 1988, y luego los cuadernos de *A pesar de los vientos* (título genérico bajo el que reunía su obra poética), a medida que, al cuidado de Andrés Sánchez Robayna, fueron apareciendo en edición no venal en la colección Las Garzas.

Esta condición extrema de edición de autor convertía su poesía en un vínculo casi secreto con sus amigos y gente de su aprecio. Sin ir más lejos, el regocijo de cada entrega de *A pesar de los vientos* iba a prolongar en mí aquella reacción emocional que hasta entonces estimulara sobre todo la

llegada de un nuevo libro de Luis. Recuerdo que en cierta ocasión le pedí que me dejara hacer una gestión ante Manuel Borrás para sacar *A pesar de los vientos* en Pre-Textos, pero no me lo permitió. Me dio a entender que eso ya era cosa de la posteridad y que a esa señora le dejaba sus asuntos en regla para que hiciera lo que quisiese. En la primavera de 2000, con motivo de la exposición de Santiago Palenzuela en Estudio Artizar dedicada al autor de *Dinde*, en cuyo catálogo González Sosa, junto a Manuel Padorno y Arturo Maccanti, colaboraba con un poema (luego recogido en *Paréntesis*), tuvo lugar en la galería un acto de agradecimiento a los tres poetas, que fue además un homenaje sentimental en forma de merienda a la salud de la posteridad de nuestro goloso amigo, presente en los retratos de Palenzuela. González Sosa, que por unas horas viajó a Tenerife y compartió la tarde con los viejos amigos y jóvenes artistas que asistieron a aquel acto, llegó a considerarlo en un rasgo desproporcionado de euforia amistosa «el mejor homenaje que se le ha hecho a Luis Feria» en la dedicatoria de *Cuaderno americano*, el libro que me remitió como obsequio a los pocos días.

Cuaderno americano contenía una curiosa ficha con la siguiente aclaración manuscrita: «Al advertir un descuido mío en la página 48, se me quitaron las ganas de distribuir este cuaderno. La cosa quedó enmendada en *Paréntesis*»; firmado M. Me asombraba que se tomase la molestia de escribir la ficha en vez de corregir directamente en la página la letra entrometida que había socavado su voluntad y sus ganas, pero sobre todo que únicamente hubiera aliviado su desgana la *corrigenda* de *Paréntesis*. Era Manuel González Sosa en estado puro, el rigor como sentimiento.

La resaca de Feria produjo en mí una reacción previsible, y a finales de 2001 empecé a escribir mi último libro de poemas, que concluiría al acabar 2002. Una vez terminado se lo envié a Manolo, que me lo devolvió al poco tiempo tal cual, como si no hubiese sido manipulado, y en consecuencia leído, salvo por unos levísimos, casi invisibles trazos a lápiz delante de algunos poemas. Bien, he tenido el favor de lecturas de mis textos de varios poetas amigos a lo largo de mi experiencia literaria: Eugenio, su hermano Manolo, Luis, Andrés, en más de una ocasión, pero ninguno tan críptico y discreto. Por lo pronto, dejaba claro con efecto de maestro zen que el asunto era mío. Y lo fue durante los meses siguientes en los que trabajé y desbrocé el libro, del que se fueron descolgando uno tras otro todos los poemas que él había señalado y alguno más. Comprendí, al final, mi ligereza al enviarle un texto mal cernido («... ciérnelo, o mejor es callar», dijera Luis), y la elegancia de su eficaz y casi anónima lectura. Aunque de su magisterio poético todavía obtendría una lección aún más sutil.

En esto estaba cuando un día, relejendo *Contraluz italiana*, empeñado en que, si no de manera directa, tal vez indirectamente podría obtener al-

gún asidero a mis incertidumbres y desconfianzas, me topé con un poema titulado «Fuga II», que venía precedido por un claro reclamo para mis desvelos pues, bajo el título, sola entre paréntesis y con cursivas, figuraba la palabra «Alisio» («El alisio volvía», dictaba el primer verso de mi libro). El poema de González Sosa —no solo por los versos iniciales que de manera automática pasaron como cita a encabezar el libro— me emplazó en la naturaleza y el sentido de mi propia experiencia. Fue un verdadero desahogo sentirme resonar allí, convertido aquel poema en la clave emocional que me reencontró con mi trabajo y reafirmó mi confianza.

Fue un hermanamiento fortuito en el que no sé si algo tendría que ver la genética, el vínculo parental que según Manolo nos aproximaba en un remoto pasado pues, como me recordó la primera vez que nos vimos, de Guía procedían Pedro Pinto y Ventura de Vega, suegro del anterior y de quien al parecer provenía nuestro vínculo, maestros de obras llegados a Tenerife a comienzos del XIX y que fueron los orígenes de nuestra familia en esta ciudad.

En fin, fuera por rasgos sanguíneos o, con más probabilidad, flujos poéticos, pese al poco tiempo que nos vimos creo que nos sentimos cercanos; pienso que lo seguimos estando, porque ahora su poesía «no venal» es su proximidad y su presencia, por lo que supongo que deberá «venalizarse» cuanto antes; y pienso que también lo estaremos después, si no en el parnasos insular —donde él tiene un lugar imperecedero junto a su venerado paisano Domingo Rivero—, seguro que sí en ese «fleco de una pavesa arrastrada en un giro» que fuimos... y seremos.

Manuel González Sosa y la experiencia poética

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

RIGUROSA, exigente experiencia poética la de Manuel González Sosa, marcada por duras pruebas de lenguaje. Para él, el hecho poético era una suerte de destilado de una experiencia largamente sometida a una reflexión en la que el lenguaje luchaba por la expresión exacta (esto es, la más ajustada a la experiencia vital), pero en la que el propio lenguaje se convertía en nueva e ineludible experiencia. El lenguaje se resiste en esta obra poética a desempeñar un papel estrictamente utilitario, como en la comunicación social, y se inscribe en un campo de conocimiento del mundo con un papel no limitado a la estricta mediación. De ahí que el lector de esta poesía tenga a menudo la sensación de que el lenguaje está en ella fuertemente problematizado. «Todo poeta tiene siempre un problema de lenguaje que resolver», decía Ungaretti. Manuel González Sosa se enfrentó lúcidamente a ese problema.

Creo que uno de sus poemas en los que más plenamente se cumple este intercambio entre la agonía del lenguaje (agonía en el sentido etimológico, retomado por Unamuno y Eliot) y el sólido anclaje en el mundo real es el titulado «Fuerteventura». La sustancia autobiográfica se da en estos versos la mano con una precisión verbal de notable eficacia lírica:

Aquí, sobre la mar, sangra esta herida
madura soledad, salitre, viento.
Aquí se pisa carne viva, vida
a punto de blasfemia o de lamento.

Aquí una llama insomne muerde aprisa
cualquier anunciación de flor o trigo
para que cada sueño tenga abrigo
precozmente en un silo de ceniza.

Como esas rotas aspas de molino,
aquí los bríos ya no mueven muelas:
crucificar el vuelo es su destino.

Aquí ya sólo falta izar la fuerte
ancla de piedra y entregar las velas
a los piadosos vientos de la muerte.

La tierra de Fuerteventura vista como atormentada carnalidad —una carnalidad entregada, como toda carnalidad, a la muerte— enlaza con uno de los temas recurrentes en esta obra: el destino de la condición humana. Ante las aspas inmóviles de un molino, el poeta asegura que «crucificar el vuelo es su destino». Destino trágico el del ser humano, consciente de su fragilidad y de su finitud. En otra ocasión he sostenido que la nota acaso más característica de esta obra poética es la interpretación del acto de vivir, casi diríamos (el término es de Américo Castro) la «vividura», la peculiar percepción de ese acto. Inútil es decir que esa interpretación tiene en esta poesía caracteres dramáticos, puesto que la muerte preside y determina toda la existencia.

La reflexión sobre el destino trágico y sobre el contrapunto de la belleza que el ser humano no sólo es capaz de apreciar, sino también de producir, está en pleno centro de otro significativo poema, «Manto de Paracas», del que copio aquí únicamente su inicio:

Más poderoso que los dioses eres,
hombre, porque tus obras muchas veces
a salvo quedan de la trampa oculta
en el tajo que acecha entre los hilos
por un numen cualquiera entrelazados...

La primera vez que leí este poema, hace muchos años, no pude calibrar su significado sino de manera muy limitada, como si los datos mismos que ofrecía me resultaran insuficientes. En su primera edición, «Manto de Paracas» venía acompañado de esta sucinta nota: «Denominación de los mantos mortuorios, bella y fastuosamente bordados, que suelen aparecer en excelente estado de conservación en las necrópolis de la península de Paracas, al sur de Lima». Manuel había conocido esos mantos en uno de sus viajes a Perú, pero ni la información indirecta o metafórica que proporcionan los versos ni la nota explicativa dejan ver las características de los mantos aludidos. El azar hizo entonces su papel. En la primavera de 2008, durante unos días de estancia en París, pude contemplar una muestra de

esos mantos en el Musée des Arts Premiers. Me fue posible ya regresar a este poema con una lectura más ajustada. Los mantos de Paracas, realizados entre el siglo I a.C. y el siglo II, tienen un carácter mágico-funerario. El estilo geométrico y la prodigiosa codificación sígnica que los caracteriza presentan tal refinamiento que el espectador se pregunta cómo una cultura pudo llegar a ese grado de evolución estética.

Caí en la cuenta de que ese poema habla de la muerte, pero también de la belleza de que es capaz el ser humano, y de cómo esa belleza atraviesa los siglos y es contemplada un día por un hombre. El poeta reflexiona, una vez más, acerca del destino humano. Belleza, tiempo, muerte: una actualización o reformulación de la gran poesía romántica. Este poema —y muy especialmente su inicio— hace pensar en las odas de Keats (que Manuel consideraba uno de los puntos más altos de la historia de la poesía).

Concluiré, si se me permite, en un plano más personal. Conocí a Manuel en mi adolescencia. Fue, en rigor, mi primer guía en materia literaria. Nuestra amistad, intacta hasta el momento mismo de su muerte, fue creciendo con los años. Un buen día me pidió que me ocupara de la edición de sus libros, siempre en tirada reducida. La corona, si puede decirse así, de esas ediciones fue la publicación de su poesía completa en cinco cuadernos. Acordamos que la serie llevaría como pie editorial el nombre de Las Garzas (conocía él mi gusto por el poema suyo así titulado). Las Garzas es el nombre de un barranco de Guía en el que, en efecto, hubo garzas en el pasado. Pero Manuel, que nació y vivió en Guía su infancia y buena parte de su juventud, y que volvía allí a menudo, nunca llegó a ver garzas en aquel barranco, y siempre se lamentó por ello. Las garzas, desgraciadamente, habían abandonado aquel lugar hacía muchos años. El poema que escribió a este propósito, muy breve, dice así:

LAS GARZAS

Nunca os vi. Siempre quise
horadar vuestro nombre y contemplaros
cuando bajabais, lentas, hacia
uno de mis recuerdos no vividos.

Manuel falleció el pasado 25 de octubre, a punto de cumplir noventa años. Se decidió que sus cenizas fueran arrojadas al barranco de Las Garzas, uno de los lugares que más amaba de su tierra. Así se hizo el miércoles 2 de noviembre. Pero ocurrió lo inimaginable: en el instante del aventamiento, una sobrina del poeta descubrió con sorpresa e incredulidad, a lo lejos, una garza. El animal se mantuvo inmóvil en todo momento, como

si quisiera participar en aquella despedida. Justo antes de acabar el acto, levantó el vuelo. El hecho me fue confirmado días más tarde, en todos sus detalles, por otro de los asistentes al acto.

Sólo la poesía puede explicar lo que allí ocurrió. Sólo lo que Baudelaire llamaba, en efecto, «el único milagro para el cual se nos ha concedido permiso», había tenido allí lugar. Se había, en cierto sentido, realizado.

Andrés Sánchez Robayna, *Cuaderno de las islas*, Editorial Lumen, Barcelona, 2011. (142 pp.; dos grabados.)

La influencia de la insularidad en Andrés Sánchez Robayna es fácilmente rastreable tanto en su obra poética como en sus diarios y ensayos. La simbiosis entre el hombre (el poeta) y el espacio que habita (la isla) es un componente esencial que ha determinado en gran medida su experiencia vital y creativa. Por eso no debe extrañarnos la publicación de este curioso y singular libro que reúne un conjunto de textos de muy diversa factura, escritos —y algunos reescritos para su publicación— a partir de 1974. Son, originariamente, notas y apuntes que recogían reflexiones diversas sobre las islas y sobre la condición isleña, algunos provocados por el impacto emotivo directo de espacios insulares y otros muchos surgidos a partir de la lectura de poemas y textos diversos de igual temática. Este último hecho ha condicionado la configuración final del libro, pues el autor, con atinado criterio, ha incluido en un segundo apartado la transcripción de la mayoría de los poemas aludidos en sus reflexiones, muchos de ellos de difícil localización. De esa forma el lector puede, de manera inmediata, conocer la fuente poética que provocó la experiencia crítica y creadora. Se completa el libro con la reproducción de dos grabados del siglo XVI, también de motivo insular (la isla de Utopía, según Tomás Moro, y San Borondón, la isla fantasma, junto a la isla-ballena), así como con una útil relación bibliográfica de la procedencia de los poemas recopilados.

No resulta fácil adscribir estos textos a un género determinado: se mueven entre el aforismo, las reflexiones filosóficas, los comentarios metaliterarios, e incluso, en alguna ocasión, el poema en prosa, pero sin salirse de ese territorio —como apunta el propio autor— situado en la «intersección de poesía y pensamiento». El hecho de que el libro aparezca en una colección de poesía despeja cualquier posible duda sobre su naturaleza y sobre la intencionalidad última del autor. Es preciso señalar que, a pesar de la dificultad que suponía reunir textos escritos en tiempos y situaciones tan diversas, Sánchez Robayna ha logrado darle al libro ese tono de uniformidad y equilibrio que pretendía, al tiempo que destila frescor y espontaneidad.

El carácter reflexivo que impregna a todos los textos hace que el «yo» autorial se nos presente a veces despersonalizado detrás de una tercera persona (sólo en muy escasos momentos asoma la primera), y que en algunas ocasiones se desdoble en un «tú». Véase, para la tercera persona, este ejemplo: «Visitaba él por vez primera la isla de Madeira. Hondos barrancos, montañas, escarpaduras. Ninguna emoción más intensa que la que sintió, de pronto, al ver justo enfrente —deshabitadas, inaccesibles— las Ilhas Desertas». Esta despersonalización y desdobra-

miento del yo le permite al autor mantener un necesario grado de distanciamiento respecto a la materia objeto de reflexión con el fin de relativizar las experiencias emotivas directas o las evocaciones producidas por las lecturas y, de ese modo, mantener el ineludible tono meditativo del conjunto.

La presencia frecuente de frases interrogativas (casi la mitad de los textos) nos recuerda la función relevante que este procedimiento tiene en Cernuda (de quien se ha escogido aquí, por cierto, el poema «Las islas»), sobre todo en *Ocnos y Variaciones sobre tema mexicano*, siguiendo la tradición de la llamada «poesía meditativa» de la lírica inglesa. En Cernuda, las frases u oraciones interrogativas suelen aparecer como nexo entre la materia del recuerdo y la materia de reflexión. En *Cuaderno de las islas*, aunque no se sigue estrictamente la estructura tripartita de la poesía de la meditación, se mantiene la dialéctica entre la materia del recuerdo y la materia de reflexión, con la salvedad de que la materia del recuerdo se sustituye por la experiencia física o literaria que el autor posee de la insularidad. Así, por ejemplo, en este apunte: «¿Es en la infancia cuando empieza la identificación de la isla con la Tierra? Tendría él seis, siete años. Su padre lo llevaba de paseo con sus hermanos en el coche, en la isla de Gran Canaria. De pronto, en la carretera, justo en el arranque de una curva muy pronunciada, interminable, su padre dijo: “Atención ahora, niños, que viene la curva más grande de la isla”. En su imaginación, claro está, era la curva más grande de la Tierra.» Materia de reflexión y materia de recuerdo (ya sin el uso de la interrogación) confluyen en estas otras líneas, de puro sabor lírico: «La visita al muelle, la llegada de nuevos barcos al puerto: todavía llegaste a vivir, en la infancia, esa “espera” —tan insular— del *acontecimiento*, de la novedad. Grandes buques engalanados. De noche, las luces reflejadas en el agua».

Nos recuerda también este libro, en los aspectos puramente formales, algunas partes de otros títulos de Sánchez Robayna, como los conjuntos de ensayos y notas recogidos en *La luz negra* (1985) y en *La sombra del mundo* (1999), libros de los que, en cierta medida, es continuación por su génesis y por sus planteamientos ensayísticos, pero con la particularidad de que la escritura presenta clara unidad temática y una mayor propensión poética.

Es este «un libro en formación, que ni acaba ni puede acabar aquí», como nos apunta el propio autor, un libro que nos depara una lectura intensa e introspectiva de la condición insular, que nos redescubre visiones de paisajes literarios insulares, algunos transitados, otros inéditos, pero siempre desde una perspectiva diferente y sugestiva.

BENIGNO LEÓN FELIPE

Belén Castro Morales y Marta Ouviaña Navarro, *Memoria de Antonio Dorta, un intelectual de la II República. El legado de Mariana y Antonio Dorta*, La Laguna, Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones, 2010. [307 pp., ilustraciones.]

La Biblioteca de la Universidad de La Laguna celebró el Día del Libro del año 2010 con una exposición en la que se daba a conocer el Legado de Antonio y Maria-

na Dorta, emplazado en sus dependencias desde 1992 y, sobre todo, se rendía homenaje a la olvidada figura intelectual del abogado, escritor y traductor canario, figura clave en la vanguardia insular y nacional no sólo por sus reflexiones y consideraciones críticas, sino por la extensa red de relaciones de amistad fraternal e intelectual que estableció allá por donde encaminó sus pasos. En aquella ocasión se presentaron algunos de los documentos más interesantes de un conjunto que cuenta con 4.940 títulos que abarcan, cronológicamente, los años 1930 y 1980, y que tratan, de manera especial, la historia de la España contemporánea y la literatura española, europea e iberoamericana. En este libro-catálogo, coordinado por Belén Castro Morales y Marta Ouviaña Navarro, colaboran profesores y especialistas que abordan, a través de sus reveladores trabajos, las diversas facetas intelectuales en las que destacó Antonio Dorta, y debe considerarse la brillante continuación del proceso de recuperación de una figura imprescindible en el panorama cultural insular del siglo XX iniciado por la profesora Isabel Castells, a quien se debe la primera recopilación de escritos de Dorta y el primer análisis monográfico de su obra. El volumen se estructura en tres amplios y documentados capítulos —«Aproximaciones a Antonio Dorta», «Selección de textos de Antonio Dorta» y «Selección bibliográfica del Legado Mariana y Antonio Dorta»— y es nuestro propósito, en las líneas siguientes, examinar cada uno de ellos con el objeto de situar esta obra en el lugar que le corresponde dentro de la bibliografía acerca de la realidad cultural de las Islas en el período señalado.

El primer capítulo se divide a su vez en tres apartados: «Estudios», «Valoraciones» y «Testimonios». «Estudios» incluye cuatro artículos. En el primero, la profesora Belén Castro Morales proporciona una puntual «reconstrucción biográfica» de Antonio y Mariana Dorta, trabajo que complementa la naturaleza de su Legado y que da cuenta de las circunstancias de su formación, que tuvo lugar en Tenerife, Madrid (1930-1951), Roma (1951-1980) y entre Madrid y Roma a partir de los años ochenta. Salvador Martín Montenegro, en su texto «Antonio Dorta, en su mirador», analiza su labor periodística, organizada en tres etapas, en la que destacaron, sobre todo, sus comentarios personales e íntimos «de la realidad cotidiana, de la actualidad viva, que no sólo comenta sino que unas veces recrea y otras descubre». El periódico insular *La Tarde*, en el que publicó dos secciones fijas, «Mirador» y «Notas de Madrid», entre 1932 y 1935, o los madrileños *ABC* y *Blanco y Negro*, en los que trabajó como redactor durante la Guerra Civil, fueron algunas de las destacadas publicaciones que acogieron sus artículos. Bernd Dietz se ocupa del Dorta traductor, si bien insiste en que «es un escritor que no escribe; pero un escritor en potencia». Dietz se refiere a cómo el joven canario, desencantado e invisible en la España de posguerra, se vio en la obligación de vivir modestamente gracias a sus trabajos como traductor, que se inician en el período madrileño y continúan en sus primeros años en Roma. Finalmente, Dietz llama la atención sobre el hecho de que Dorta publique, junto con Manuel Granell, una *Antología de diarios íntimos*, en la editorial Labor (1963), que componga una «Breve biografía del diario íntimo» y que anteponga a sus traducciones de textos memorialísticos significativos (Walter Scott, Thomas Carlyle, Jorge Ticknor, Diderot, Sainte-Beuve o John Ruskin, entre otros) «reveladores prólogos» que lo sitúan en una posición única desde la perspectiva canaria, pero también española, en este tipo de literatura. Miguel Martínón cierra este capítulo con un texto

dedicado a analizar la copia del cuaderno preparatorio del libro de Rafael Alberti y José Bergamín *X a X*, editado en enero de 1982 por la revista malagueña *Litoral* (núms. 109-110-111), que se encuentra en el Legado gracias a la amistad que mantuvieron María Teresa León y Rafael Alberti, quienes residieron en Roma entre 1963 y 1977, con el matrimonio Dorta. Martinón señala las variantes más significativas que surgen del cotejo del cuaderno del Fondo Dorta y el libro editado, pues algunos textos impresos no figuran en el original, y otros que aparecen en la copia conservada en el Legado no fueron incluidos en la edición de 1982. En este caso, es posible pensar que estos textos puedan no haber aparecido publicados en ningún otro lugar.

«Valoraciones», el segundo apartado, antológico, acoge un fragmento de la «Introducción» a *Cartas a Dácil y otros ensayos* (1993), obra en la que Isabel Castells descubre a Antonio Dorta como protagonista de la vanguardia y no sólo como observador, afirmación que justifica de la siguiente manera: «el progreso era su sueño; Unamuno y Ortega, sus maestros; los miembros de *La Rosa de los Vientos*, sus amigos; la reconstrucción de Canarias —y, en un sentido amplio, de España—, su objetivo». El interesante estudio de la profesora Castells muestra notables coincidencias entre el pensamiento de Dorta y el de los mejores poetas insulares de preguerra a través del examen de artículos como «Universalidad, nacionalismo y sectarismo» y «Venganza de Canarias», en los que expresa su «sed de universalismo», y las «Cartas a Dácil», consideradas la principal aportación de Dorta al marco de reflexión teórica de nuestra vanguardia —en un ámbito político y social antes que en el literario, pese a las evocaciones míticas de su título— y razón por la cual su nombre aparece vinculado al de ensayistas como Espinosa, Trujillo, Pestana o Feria. Andrés Sánchez Robayna (2005) atendía al Antonio Dorta traductor de la generación de vanguardia, labor de la que subrayó su afán por traer «al español continuamente obras que amaba por una u otra razón», tanto en lengua inglesa como francesa. Tal y como apuntara Dietz, Sánchez Robayna incide en la predilección de Dorta por la traducción de literatura diarística.

El tercer apartado, «Testimonios», incluye las reflexiones de algunos de los amigos que compartieron con el matrimonio Dorta momentos decisivos: María Rosa Alonso evoca la dignidad y el decoro que guiaron su vida; Elfidio Alonso Rodríguez rememora su infancia común en Tacoronte, junto a Óscar Domínguez, y los trances vividos en el Madrid bélico; Carlos Pinto Grote se centra en su amistad con la pareja, de la que aprendió «la serenidad ante las adversidades»; por último, se incluye una entrevista realizada por Luis Álvarez Cruz en la que Antonio Dorta, reticente a referirse a su vida privada, pasa revista a su «vida externa» y reconoce su vínculo sincero a tres patrias: Tenerife, España e Italia, país en el que residió desde 1951, cuando ganó una oposición a funcionario y traductor de la FAO.

El segundo capítulo es, bajo nuestro punto de vista, el que más interés ofrece porque permite al lector el conocimiento directo de la palabra del intelectual, del periodista, del crítico, del ávido observador de la realidad de uno de los períodos más importantes y significativos de la historia de España. La selección de «Artículos y reseñas» incluye un total de cuarenta y tres textos publicados en *La Tarde*, *ABC* y *Blanco y Negro*, fundamentalmente, desde 1929 hasta 1963. Los temas de los artículos escogidos van desde la literatura (Gómez de la Serna, Azorín, Larra,

Unamuno, Agustín Espinosa, Juan Manuel Trujillo, Alfonso Reyes, Antonio Machado, Gutiérrez Albelo, Ortega y Gasset, Baroja, la presencia de Julián Marías en los «*entretiens* de Pontigny», el grupo poético de Las Palmas, Vicente Aleixandre, su comentario del libro *Los Españoles*, de Julián Marías, el «Prólogo» a la traducción de *Sésamo y lirios*, de John Ruskin, una breve biografía de la literatura diarística) y el arte (la inauguración de la exposición de Juan Ismael en el Ateneo de Madrid, el 27 de mayo de 1933, el pintor Francisco Mateos) hasta la política (el Congreso Socialista de 1932, la defensa de una crítica libre e independiente de los partidos políticos, el valor de Manuel Azaña o el Congreso de la C.E.D.A. de 1933), pasando por las reflexiones sobre la realidad madrileña (el frío, la primavera o la inauguración de la nueva Facultad de Filosofía y Letras), Italia o Canarias (la falta de unidad y solidaridad entre las Islas, su ignorancia e indiferencia, etc.). Durante la Guerra Civil, sus colaboraciones en el *ABC* republicano se centran en la sublevación militar, la situación en las trincheras, la paradójica forma de ser del país, la exposición de distintas visiones y puntos de vista sobre el combate, etc. Este segundo capítulo se completa con una acertada selección bibliográfica que incluye una relación de artículos de Antonio Dorta publicados en diversos diarios —los ya mencionados y otros como la revista *Índice de Artes y Letras* o la parisina *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*—, una sección dedicada a su obra de traducción y dos recopilaciones de textos: los artículos que Dorta publicó en *La Tarde* y las cartas que Juan Ismael remitió a Dorta y su hermana. Este apartado comprende, finalmente, una «Bibliografía selecta sobre Antonio Dorta».

El tercer y último capítulo del catálogo dispone de una sección bibliográfica centrada en el propio Legado y se compone de una selección de libros con dedicatorias de sus autores, obras de gran valor literario, una recopilación de libros de carácter histórico y una pequeña antología de libros de arte. El catálogo se cierra, de manera brillante, con la reproducción fotográfica de documentos originales, como los poemas que Dorta le dedicó a María Rosa Alonso, Gutiérrez Albelo a Mariana o el Pregón de Rafael Alberti a los gaditanos, dedicado a Mariana Dorta; así como misivas (de Gutiérrez Albelo, Julián Marías, Rafael Alberti, Max Aub, Antonio Espina, María Zambrano, María Rosa Alonso, etc., y de Dorta a autores insulares como Pedro García Cabrera o Eduardo Westerdahl). Esta manifestación de los vínculos establecidos por el matrimonio insular con prestigiosas personalidades de la cultura nacional muestra, de manera efectiva, su destacada situación en un momento crucial de la historia cultural del siglo XX.

MARÍA DEL CARMEN GARCÍA MARTÍN

Francisco León, *Aspectos de una revelación*, Santa Cruz de Tenerife, Edición Ka, Premio de Poesía Pedro García Cabrera (2009), 2011. [52 pp.]

Antes que cualquier otra cosa, en un libro de poemas lo que aparece —o lo que «acontece», si recordamos a Pessoa— es el puro tener lugar del lenguaje, aquello

que Gaunilon llamaba «pensamiento de la voz sola» (*cogitatio secundum vocem solam*); aunque, como escribía Theodor W. Adorno en su *Teoría estética* (2005), las obras de arte (o el poema) no sólo *aparecen*, sino que *se piensan* y «son pensamiento». Cualquier persona ha escuchado alguna vez, *le suena de algo*, la palabra *revelación*, lo cual no quiere decir que esa persona sea capaz de definir su sentido o sus significaciones. Para los teólogos cristianos el contenido único de la revelación es Cristo mismo, el «verbo hecho carne»; para los teólogos judíos, la revelación de Dios es su nombre. El hecho de que hablemos y los demás nos escuchen no implica la existencia previa de nada, excepto del lenguaje mismo: el lenguaje, la voz, es la gran presuposición, la presuposición por excelencia. Como ocurre en las tres religiones monoteístas de la cuenca del Mediterráneo, también en *Aspectos de una revelación* la fe y la verdad revelada están sostenidas por un libro. Pero ¿qué libro es ése que lee el poeta y del cual nos hace partícipes? Y aún más, ¿cuál es la revelación que des-velan (y ocultan) estos poemas? Vayamos a los primeros versos de «Libro vuelto hacia un dios»: «El poema contiene la imagen del verano / —pedregales ardientes y bañistas que duermen / al sol, como en un libro, / en la parte sagrada de las aguas [...]».

La voz poética lee un poema y lo dice. La voz revela la existencia del mundo a través del lenguaje, mediante la palabra: «Desear este mundo verdadero, / el libro del verano que refulge en páginas de piedra [...]». El hombre, o mejor, la voz que así nos habla, ve el mundo a través del lenguaje; pero quizá no el lenguaje mismo. Esta no visibilidad del revelante ante aquello que él revela es la lectura que «un dios» hace de la naturaleza, y así la desoculta y le da existencia. Por otra parte, parece evidente que la voz poética no lee un libro sagrado tal cual (el *Corán* o *La Biblia*). La voz lee como celebración, como vivencia de una verdad, un «verano negro» «que refulge en páginas de piedra»; es decir, un libro mineral que hace alusión al antiguo tópico del *liber mundi*: si el libro es un mundo, entonces el mundo es un libro. ¿No nos cuenta la leyenda de Ts'ang Chieh, inventor mítico de la escritura china, que éste intentaba imitar las huellas de las gaviotas en la arena de las playas? Este mito sirve de fundamento a la creencia, muy extendida, de que la cultura china anhela la armonía entre la naturaleza y el hombre. ¿No será éste el mismo deseo, la misma búsqueda que propone *Aspectos de una revelación*, es decir, recuperar el pacto, volver a sellar la alianza entre lenguaje y mundo? Este tópico del *liber mundi*, que recorre toda la poesía occidental, halla quizá su culminación en la obra de Mallarmé cuando el poeta francés afirmaba que «el mundo existe para acabar en un bello libro».

Sólo el lector de este libro sagrado del verano, y su reverso sombrío e invisible, puede elevarse «hacia un dios», nos dice el poeta, «supremo y real». Es decir, sólo el que lee en el libro, el que conoce, comprende y enlaza los signos, participa de la palabra, cuya posibilidad de ser se confunde con Dios mismo para el cristianismo y la tradición teológica que llega hasta la modernidad. La poesía no se propone ni se limita a aquello que es revelado mediante la palabra (el verano, su libro, el falso ser, las sombras...), sino que busca la desocultación, la aparición del lenguaje mismo. La voz se muestra y descubre e inaugura su mundo. La tarea del poeta no puede ser otra que llevar el pensamiento y el conocimiento humanos hasta el límite de la voz: hasta la pregunta por el sentido o hasta su destrucción, para que otro

sentido nuevo sea posible: «Donde acaba la sombra, / en la tarde de polvo negro, el sol dispersa su sentido». El amante «que surge de su lecho», en el poema «Amante y conocimiento», es capaz de atar «todos los hilos» invisibles, hilos que unen a los árboles, porque tiene «el conocimiento del amor» y «comprende la luz», y no otra cosa que la luz le permite leer los signos, atar los hilos, tejer y abrir de nuevo su pregunta : «Lo amado y el amante, ¿no surgen de la luz?»

«Todo acto de palabra —ha escrito Hans-Georg Gadamer— en el instante de su aparición, presentifica al mismo tiempo lo no dicho a lo cual él mismo se refiere como respuesta y como llamada.» Efectivamente, no otra cosa más que invocar lo no dicho, lo desconocido, y traerlo hasta la comprensión del sentido y del alma humana es lo que late en uno de los poemas más bellos y significativos de este libro, el que lleva por título también «Aspectos de una revelación». En él, la voz invoca al espíritu, al hálito, al *pneuma* de la brisa, de la «ventisca destructora del verano» para que se diga y nos diga, para que nos entregue nuevas leyes o un sentido distinto, una creencia y una verdad para el hablante. Dice el poema: «Pronuncia lo que somos, gemidora, / todo lo poseído en esta noche, / y todo cuanto nos posee dilo también, / las furias, la corola de muerte, el falso ser.» El poeta pide, casi exige la revelación de su ser, aunque no haya «piedad» en ello. El poeta anhela esto porque busca una palabra original, lo que constituía el contenido esencial de la revelación: *lógos ên arché*, la palabra que está en el comienzo absoluto o, como escribió en su momento Mallarmé: «El verbo es un principio que se desarrolla a través de la negación de todo principio». Sin este habitar de la palabra, de la voz, en el origen, la poesía pierde toda condición de verdadera epifanía, de verdadera encarnación. José Ángel Valente, intuyo que recordando el prólogo del evangelio de Juan (que el poeta gallego también tradujo), lo expresó así: «Sólo se es poeta cuando se empieza a tener una relación carnal con las palabras».

En «Libro vuelto hacia un dios», el lector sueña que es real aquello que contempla, lo que tal vez signifique que pone su fe en las verdades reveladas por la imaginación: ¿no se funda acaso todo conocimiento en esta cualidad cognitiva inherente a la psique humana? ¿Y qué es acaso un sueño más que una realidad imaginada? La imaginación es un proceso superior que, basado en la memoria de experiencias previas, permite al lector, al amante y al durmiente de estos poemas crear realidades nuevas: «soñar lo que realmente está sucediendo», como ha escrito el poeta en otro de sus libros más bellos, *Terraria* (2006). Este soñar lo real, ha escrito también el autor, es para él «el acto fundamental de la existencia». Sabemos que después de Kant, el idealismo alemán (Fichte, Schelling y Hegel principalmente) dio por acabada la metafísica e inauguró lo que se llamaría pensamiento postmetafísico; pero, como admitió el maestro de Königsberg: aunque nunca podamos alcanzar un conocimiento, una certeza sobre las preguntas fundamentales de la metafísica, es inevitable (forma parte de su condición) que el hombre se siga preguntando por Dios, la belleza, la muerte, el tiempo, lo sagrado, la justicia, la verdad... Todas estas preguntas, este infinito e insaciable deseo de conocimiento es lo que plantea este libro de Francisco León. En él, la única certeza es la muerte, la condición mortal del hombre que no puede ver lo abierto igual que el animal (como escribía Rilke) porque sabe que debe morir y, recordando a Unamuno, «no quiere morir».

Como ha escrito Giorgio Agamben, las líneas fundamentales del pensamiento contemporáneo han llegado a una cercanía con el límite de la voz, del que hablaba antes, desconocido hasta ahora. La proposición de Nietzsche, «Dios ha muerto», se puede interpretar como el abandono de Dios de nuestros lenguajes; nuestras palabras ya no están habitadas por Dios, fundamento judeocristiano de su propia posibilidad. Ahora el hombre contemporáneo se halla envuelto y poseído por una lengua sin Dios. Estamos a solas con nuestras palabras y huérfanos, parece, de toda esencia ulterior de sentido final. Este es el gran giro que el pensamiento hereda del nihilismo: somos los primeros hombres de la Historia hiperconscientes del lenguaje y de sus límites, de sus últimas fronteras. El nihilismo contemporáneo interpreta esta experiencia de una palabra sin Dios, deshabitada, como la verdad de un lenguaje que lo único que revela es la nada de toda cosa: la nada es el último nombre del lenguaje (quizá también lo primero que es creado por Dios, como sostenía Isaac Luria en el siglo XVI); pero ¿es posible una palabra que, bordeando lo indecible sin hundirse en ello, diga el lenguaje mismo y exponga sus límites? Como el artista que ve por fin el rostro de su musa (o de su *daemon*), así el hombre ahora mira cara a cara al lenguaje. Y ya que la musa entrega y pronuncia, provoca la epifanía del lenguaje más original, la poesía no es otra cosa que la «música suprema», aquella que Platón asignaba en cambio a la filosofía. O, como pide el poeta en el último verso de este libro: «creed en una música que diga lo invisible». ¿Tiene la música algún contenido preciso o nos remite a algún concepto? ¿No funda acaso la música su propio sentido y da cuenta y suficiencia de sí misma en su puro acontecer, en su aparecer? ¿La música o la poesía?

IVÁN CABRERA CARTAYA

Antonio Abdo Pérez y Pilar Rey Brito (edits.), *Bajada de Nuestra Señora la Virgen de las Nieves en el año de 1850*. [Estudios de J. Pérez Morera, J. Tous Meliá y J. M. Lorenzo Arrocha.], Santa Cruz de La Palma, Cabildo Insular de La Palma, 2010. [Ed. fac., 68 pp., (1) h. pleg. de plan.: il.]

Una vez más, al calor del proyecto de trabajo propuesto para el Departamento de Investigación y Archivo de la Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de La Palma —aunque ahora al margen de él—, los veteranos Antonio Abdo Pérez y Pilar Rey Brito, fundadores y, durante cerca de tres décadas, codirectores de este centro, vuelven a brindar al lector el fruto de sus pesquisas documentales a la caza del riquísimo patrimonio literario de la Bajada de la Virgen las Nieves, que desde 1680 se celebra en Santa Cruz de La Palma con periodicidad quinquenal. La obra que nos ocupa fue presentada al público en el marco de las citadas fiestas, el viernes 9 de julio de 2010, en el salón de la casa principal de Salazar de la capital palmera¹, en la llamada «Semana chica», que antecede a la eclosión celebradora

¹ Vid. *Bajada de la Virgen: Santa Cruz de La Palma: LXVII edición de las Fiestas Lustrales: julio-agosto de 2010*. [Programa.] Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, Santa Cruz de La Palma, 2010, p. 98.

del septenario siguiente y que desde el siglo XIX fue concebida por los organizadores de la cita para contener toda clase de actos culturales y servir de antesala al programa teatral y dancístico de la «Semana grande», en la que se suceden los principales actos tradicionales: desfile de Pandorgas, danza de Mascarones, danza de Acróbatas, minué o danza del siglo XVIII, danza de Enanos, carro alegórico y triunfal, diálogo entre el Castillo y la Nave, y loa de recibimiento.

La necesidad de ir completando el panorama historiográfico y crítico girado en torno a la Bajada de la Virgen de las Nieves ha llevado a Antonio Abdo y Pilar Rey, consagrados actores y directores de escena, a plantear varias investigaciones sobre documentos de primera mano que han dado como resultado la exhumación (en colaboración con Rafael Fernández Hernández) de no pocos textos desconocidos hasta entonces de Juan B. Poggio Monteverde (1632-1707), primer autor conocido de las loas marianas destinadas a esta fiesta, así como de distintas crónicas: la anónima de 1765, quizá el instrumento más interesante y revelador de cuantos se han editado hasta ahora (en cuya edición colaboró Jesús Pérez Morera), la también anónima de 1815 (que contó con el auxilio de Jaime Pérez García, Antonio Bethencourt Massieu, José Feliciano Reyes, Manuel Lobo Cabrera y Jesús Manuel Lorenzo Arrocha, coautores del aparato de notas históricas y literarias, y este último, además, de un estudio sobre el circulante monetario de la época), y la que José de José de Santa Ana de Guisla-Pinto (?-1865) escribió para las fiestas de 1845 (con la asistencia de Manuel Lobo Cabrera, Maximiano Trapero, Rafael Fernández Hernández, Jesús Pérez Morera y Jesús M. Lorenzo Arrocha), cuya descripción colecta los diálogos y emblemas del escritor José María Lorenzo Ferrer (1819-?), el carro, diálogos y emblemas del dramaturgo José Fernández Herrera (1783-1857) y los emblemas del presbítero y poeta Francisco Torres Luján (1793-1852) compuestos para la ocasión. A Abdo y Rey debemos también una pionera relación de espectáculos para distintas fiestas y ocasiones, representados en Santa Cruz de La Palma desde el siglo XVIII hasta el XX, realizada a partir de manuscritos e impresos conservados en la Biblioteca Cervantes de la Real Sociedad Cosmológica y en la que se incluyen, por supuesto, danzas, loas, diálogos y carros para la Bajada.

Su compromiso con la investigación teatral incita ahora a Antonio Abdo y a Pilar Rey a dar a la luz el carro alegórico y triunfal de la Bajada de la Virgen de 1850. El libro consta de una «Presentación» a cargo de Guadalupe González Taño, presidenta del Cabildo Insular de La Palma, administración responsable de financiar la edición. En ella, González recorre la trayectoria de los editores en sus múltiples facetas: la interpretativa, la que desempeñaron al frente de la citada Escuela Municipal de Teatro, y, en especial, la que tuvo que ver con los objetivos planteados por el Departamento de Investigación y Archivo.

Continúa luego el «Prólogo» de los editores. Abdo Pérez y Rey Brito narran con detalle el devenir de su ocupación investigadora en el marco teatral palmero, y, sobre todo, su apuesta apasionada por las fiestas lustrales: juntos organizaron la exposición sobre el teatro en Santa Cruz de La Palma a raíz de la restauración del Teatro Chico de la ciudad, cuyo catálogo incluía su trabajo «Una aproximación al teatro en La Palma hasta 1936», que a su vez recogía el jugoso apéndice «Litera-

tura teatral palmera» (1984)²; la edición de las loas sacramentales y marianas de Juan B. Poggio (1985), al cumplirse el tercer centenario de dos de ellas³; la publicación del manuscrito anónimo de la Bajada de 1765, conservado en el Archivo de la Familia Poggio⁴; la edición de la descripción de las fiestas lustrales de 1815, a partir de la versión manuscrita contenida en el Archivo de Jaime Pérez García, cronista oficial de Santa Cruz de La Palma⁵; y la de la Bajada de 1845, escrita por el ya citado José de Guisla-Pinto, sobre una copia custodiada en el Fondo Antonino Pestana Rodríguez de El Museo Canario (legajo 2160)⁶. Los autores destinan sus últimas palabras a la memoria de José Pérez Vidal (1907-1990), asiduo también a la investigación sobre las fiestas lustrales, a las que dedicó algunos artículos sobre el carro y el diálogo entre el Castillo y la Nave, y quien, no en vano, les animó con una sentencia aún de gran actualidad: «Las fiestas pasan y de los “voladores” nada queda»⁷.

Siguen, a continuación, la edición facsímil del manuscrito original (pp. 21-31) y su transcripción (pp. 33-38). Es una pena que los editores no hayan incluido —ni

² P. Rey Brito y A. Abdo Pérez, «Una aproximación al teatro en La Palma hasta 1936», en *El teatro en Santa Cruz de La Palma: plaza de España: del 15 al 31 de octubre de 1984*, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma-Caja General de Ahorros de Canarias [Santa Cruz de La Palma], 1984, pp. 17-32.

³ J. B. Poggio Monteverde, *Tercer centenario de dos loas del siglo XVII en La Palma*; ed., notas y bibliografía de R. Fernández Hernández; estudios de R. Fernández Hernández, L. Pérez Martín, A. Abdo y P. Rey; Gobierno de Canarias-Consejería de Cultura, Islas Canarias [sic], 1985.

⁴ A. Abdo Pérez, P. Rey Brito y J. Pérez Morera, *Descripción Verdadera de los solemnes Cultos y célebres funciones que la mui noble y leal Ciudad de Sta Cruz de la ysla del Señor San Miguel de la Palma consagró a María Santísima de las Nieves en su vaxada a dicha Ciudad en el quinquennio de este año de 1765*; ed. de A. Abdo y P. Rey; notas de J. Pérez Morera; Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de La Palma-Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, Santa Cruz de La Palma, 1989.

⁵ J. Pérez García, *Descripción de todo lo que pasó en la Bajada de Nieves en La Palma: año de 1815*; ed. de A. Abdo y P. Rey; notas de A. Abdo Pérez, A. Béthencourt Massieu, J. Feliciano Reyes, M. Lobo Cabrera, J. M. Lorenzo Arrocha, J. Pérez García y P. Rey Brito; Julio Castro Editorial, La Laguna, 1997. (Ed. facsímil.)

⁶ P. Rey Brito y A. Abdo Pérez (eds.), *Festejos públicos que tuvieron lugar en la ciudad de La Palma, con motivo de la Bajada de Nuestra Señora de las Nieves verificada el 1.º de febrero de 1845*; prólogo de P. Rey y A. Abdo; textos de M. Lobo Cabrera, M. Trapero, R. Fernández Hernández, J. Pérez Morera y J. M. Lorenzo Arrocha; Ayto. de Santa Cruz de La Palma-Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen-Escuela Municipal de Teatro, Santa Cruz de La Palma, 2005. (Ed. facsímil.) Por un evidente lapsus, los autores nombran el legado ‘Antonino Pestana Hernández’. Sobre Pestana Rodríguez, véase la semblanza que traza J. Pérez García, *Fastos biográficos de La Palma*, Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma-CajaCanarias, Santa Cruz de La Palma, 2009, p. 324.

⁷ Abdo y Rey han sido responsables también de algunos trabajos sobre los orígenes del carro alegórico y triunfal y sobre el diálogo entre el Castillo y la Nave; véase, por ejemplo, A. Abdo y P. Rey, «Puntualizaciones históricas: los “carros” y el “diálogo”», *La graja: revista cultural palmera*, 1 (1988), 25-27.

siquiera mencionado— la versión del mismo carro contenida en el tomo I del ms. 83 de la Biblioteca Universitaria de La Laguna, una colección de *Poesías varias de autores canarios* adquirida en 1866 por la Biblioteca Provincial y el Instituto de Canarias; de haberlo hecho, la edición habría quedado, además, completada con el diálogo entre el Castillo y la Nave representado en la procesión de entrada triunfal de la imagen al centro urbano y con el otro diálogo que se escenificó durante el camino de retorno al santuario, ambos insertos en la copia de la Biblioteca Universitaria⁸. En cualquier caso, la labor de exhumación de este carro, inédito hasta ahora, supone un importante adelanto para el conocimiento de la producción teatral lustral en el siglo XIX. Por ello estamos doblemente de enhorabuena. Primero, porque esta edición facilitará el estudio literario de la obra y el examen de su conexión con otros textos de esta centuria, clave en la configuración actual del itinerario de los espectáculos de la Bajada; y, en segundo término, porque, aunque no se indique en ningún lugar del manuscrito ni de la edición, el carro puede adscribirse a priori al quehacer dramático de dos de los autores más prolifos del Ochocientos: en la primera mitad, José Fernández Herrera, fallecido en 1857, hombre de dilatada carrera en el mundo del teatro (como director y escritor) y asiduo en la Bajada, y Antonio Rodríguez López (1836-1901), de cuya producción mariana lustral teníamos catalogado como primer texto su carro para la edición de 1855⁹. La métrica, en la que el endecasílabo impera en la parte dialogada a base de largos parlamentos, y los tópicos de la letanía lauretana son de uso común en ambos, por lo que en el futuro habrá que recurrir a otros parámetros y fuentes a la hora de definir con mayor precisión la autoría.

La edición se completa con tres estudios y una hoja desplegable de la acuarela *Civitas Palmaria*, primera stampa tridimensional de Santa Cruz de La Palma (fechada en el siglo XVIII y conservada en la Sociedad Cosmológica), con una lámina adjunta superpuesta de los recorridos procesionales de la Bajada de 1765. El primer trabajo, «El joyero de la Virgen: la lagartija, la sirena y el papagayo» (pp. 39-47), lo debemos al Dr. J. Pérez Morera, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna; en él se historian tres piezas sobresalientes del ajuar de la Virgen de las Nieves, de probable origen indiano, concebidos como pinjantes de cadenas o brincos, destinados a servir como complemento a los collares, con tres representaciones fantásticas o animales: la ‘Lagartija’, tal vez la que donara en 1778 Francisca Vélez de Ontanilla, la ‘Sirena’, entregada por disposición testamentaria de María de las Nieves Pinto y Vélez de Ontanilla, y el

⁸ Vid. P. Fernández Palomeque y M.^a L. Morales Ayala (cat. y red.), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de La Laguna*, Servicio de Publicaciones-Universidad de La Laguna, La Laguna, 2002, p. 140.

⁹ Nos referimos a la *Escena lírico-dramática escrita en Santa Cruz de La Palma por D. Antonio Rodríguez Lopez para ejecutarse con motivo de la bajada de la imagen de N. S. de las Nieves à dicha ciudad el 19 de abril de 1855*, impresa en Santa Cruz de Tenerife por Isleña en ese mismo año. Véase una primera aproximación en V. J. Hernández Correa, «De una Isla sentada: en torno al Carro para la Bajada de 1855, de Antonio Rodríguez López», *Diario de Avisos*, Especial Fiestas Lustrales, 3 de julio de 2005, p. 8.

‘Papagayo’, regalado por Santiago Fierro Bustamante e inventariado por primera vez en 1625¹⁰. Juan Tous Meliá firma el artículo «Diálogo de la Nave y el Castillo» (pp. 51-60), en el que repasa y pone al día algunas cuestiones escenográficas de este espectáculo relativas al escenario de la Nave, cuyas noticias inaugurales datan de 1737, y del Castillo, que comenzó a contar con almacén de pertrechos desde 1820, así como de la artillería, fundamental en este acto¹¹. Por último, en su línea habitual, Jesús Manuel Lorenzo Arrocha (pp. 61-68) describe el circulante monetario acuñado durante el reinado de Isabel II, en el cual se inserta esta obra.

El valor de esta edición está fuera de toda duda. Sin embargo, echamos en falta un estudio pormenorizado del texto y de su articulación escenográfica, clave, sin duda, en la evolución de la puesta en escena de uno de los actos más singulares del teatro en Canarias de todos los tiempos, ideado desde su primera edición conocida (1765) como una pieza fundamental del protocolo anunciador de las fiestas. No sabemos si fue a finales del XVIII o a principios del XIX cuando los dos carros iniciales se redujeron a uno solo. Sea como fuere, el viernes de la «Semana grande», al *apar-decer* —como dicen en La Palma—, el «carro alegórico y triunfal» mantiene vivo un histórico recorrido que guía a sus ocupantes por la arteria principal de la ciudad para avisar a propios y extraños de la inminente bajada de la Señora de la Nieve.

VÍCTOR J. HERNÁNDEZ CORREA

Correspondenta Alexandru Cioranescu-George Cioranescu 1946-1964 (Scrisori din arhiva George Cioranescu) [Correspondencia Alejandro Cioranescu-George Cioranescu 1946-1964 (Cartas del archivo George Cioranescu)]; edición e introducción de Crisula Stefanescu; Bibliotheca, Targoviste (Rumania), 2011. [275 págs.]

El 15 de noviembre de 2011 se cumplían cien años del nacimiento de Alejandro Cioranescu (Moroeni, Rumania, 1911-Santa Cruz de Tenerife, 1999), evento marcado en su país por dos destacados homenajes: la inauguración de la «Casa Museo Cioranescu», que recupera su casa natal confiscada en 1947 por los comunistas, y la publicación de la correspondencia con su hermano George, que

¹⁰ Véase también, Pérez Morera, J., 2010. «*Imperial Señora Nuestra: el vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves*», en *María, y es la nieve de su nieve: favor, esmalte y matiz: Espacio Cultural Rafael Daranas: Casa Massieu Tello de Eslava: Santa Cruz de La Palma: del 25 de junio al 31 de agosto de 2010*. Obra Social-CajaCanarias, [Santa Cruz de La Palma], pp. 39-73.

¹¹ En realidad, el trabajo es copia literal del epígrafe «Diálogo de la Nave y el Castillo» de una monografía anterior del mismo autor: Tous Meliá, J., 2007. *El cañón Escorpión: de la Torre de Londres al Castillo de Santa Catalina en la isla de La Palma (1557c-1860): el cañón que defendió la Isla más de 300 años*. [s. n.], San Cristóbal de La Laguna, pp. 102-110.

reseñamos aquí. Por razones obvias, vamos a destacar lo referente a Alejandro Cioranescu y las Canarias.

El volumen, fruto de un trabajo de investigación arduo y serio, avalado por la firma de alguien que ha conocido de cerca a ambos hermanos, presenta 435 cartas, seleccionadas entre las más de mil que los hermanos se enviaron con asiduidad durante cuarenta y seis años (1946-1992), procedentes del archivo de George Cioranescu (1918-1993) de su casa de Munich. La selección va desde 1946 —inicio de tiempos difíciles— hasta 1964, cuando se vislumbra cierta apertura. Su contenido gira en torno a las noticias sobre la familia, la manera dramática en que los hermanos exiliados luchan por salir adelante, su incansable actividad cultural y sus relaciones con la comunidad rumana en el exilio.

Una sola carta de 1946: George, desde Bucarest, alerta a Alejandro, consejero cultural en la embajada rumana de París, sobre síntomas que, instaurado el régimen comunista, presagian un futuro incierto. Pronto le anuncia que espera un visado para París hacia donde saldría en un viaje sin retorno. 1947 es un año decisivo, comienza para los dos un largo exilio, «lleno por igual de privaciones y satisfacciones». El lector se convierte en testigo de un momento histórico cruel y aberrante: Alejandro es destituido de su cargo, se le confisca la casa de Bucarest, se le declara «criminal de guerra» y sus dos hijos pequeños, que se hallan con los abuelos, son retenidos como rehenes hasta 1964 y 1967, respectivamente. Con la idea de recuperarlos, Alejandro decide dejar París (centro de las intrigas, con ambiente tenso, la comunidad rumana va en aumento, el trabajo es muy codiciado: «la pobreza no es un factor de armonía entre los exiliados») para instalarse junto con su mujer, Lyda, en Canarias, circunstancia que les impide comunicarse con su país al cortarse las relaciones entre España y Rumanía.

La correspondencia con Rumanía se hace vía París, desde donde George reenvía las cartas. A veces pasan largos meses sin noticias: «No deseo que te encuentres en toda tu vida en nuestra situación... Lyda enloquece cada sábado al llegar el avión de correos que no trae nunca nada». Vía París irían también los envíos de medicamentos, alimentos, ropa, que los hermanos se esfuerzan en conseguir: «Pero ellos son tantos y nosotros tan pobres», escribe George.

Alejandro se incorpora a la Universidad de La Laguna: «el sueldo es muy bajo... suerte que se está bien, hace calor y hemos suprimido la ropa de abrigo, el combustible... me parece que incluso la comida es menos que en París... he tomado contacto con los estudiantes... si tienes noticias, envíalas con urgencia... y algún periódico... ya no estamos al corriente de nada... no hay nada francés en los quioscos o librerías».

Con la intención de mejorar sus recursos, consigue poner en marcha un negocio de libro francés: «En Canarias todo está prohibido y sin embargo todo es posible». Se asocia a la editorial Goya y alquilan una tipografía, en la que publica obras de sus compatriotas exiliados en París. Cuando se siente animado, no duda en afirmar que «la gente es amable y sociable, muy curiosa de los extranjeros», «los paisajes son hermosos» y hay un vino excelente, el Taganana; cuando los ánimos flaquean, escribe que «mucho pobreza, precariedad, sueldos míseros y escasas posibilidades». Suerte que se lleva bien con el decano (Eliás Serra Ràfols).

Lejos de París, de sus grandes bibliotecas, deja por momentos entrever su desesperanza: «he soñado con un libro sobre el barroco, en el plano ideológico ya lo

tengo pero necesito confrontar textos, cosa imposible aquí», o su tristeza al recibir invitaciones a congresos a los que no puede acudir: «¿Cómo dejar constancia de que existes?». Sin embargo, sigue investigando, tiene nuevos proyectos, sus cartas están repletas de títulos de obras en distintas fases de elaboración, aunque no todas llegarían a figurar en su extensísima bibliografía. Además, imparte docencia quince horas por semana y trabaja nueve horas al día en la imprenta, incluidos los domingos: «Ya no tengo tiempo ni para vivir».

Todo ello con la angustia por la ausencia de sus hijos y los complicados trámites de los reiterados intentos por recuperarlos. Pero si ello sucediera, ¿debería volver a París? Es la duda que le atormenta en el preciso momento en que recibe una beca del Centre National de la Recherche Scientifique y en Tenerife le dan un premio: «la noticia de mi beca ha creado cierto revuelo. Ahora se dan cuenta de lo mal que me han pagado y el mismo gobernador de la provincia ha pedido al Cabildo la creación de una institución cultural de la que yo sería el director...». La firma del contrato para la *Historia de Santa Cruz* fue tal vez decisiva: está resuelto a hacer lo posible para lograr «la estabilización de mi situación en La Laguna. Si consigo un nombramiento aquí, dejo el CNRS».

Con un espíritu solidario ejemplar, los hermanos se interesan por sus compatriotas. Siempre que viaja a París, Alejandro visita a Busuiuceanu en Madrid. También lo hace George: «he visto a Busuiuceanu más amargado que nunca. Me ha impresionado verle en aquel estado de descomposición... dice que es un proletario, que vive de la venta de los libros de su biblioteca». En 1958, «Busuiuceanu está gravemente enfermo, ingresado con leucemia y hemorragia interna», escribe George. En 1962, al año de la muerte del poeta, los hermanos publican poemas suyos en versión rumana.

El lector se sorprenderá al descubrir el fino sentido del humor con el que los hermanos encajan los golpes de tan adverso destino. Cuando George alude a sus modestos recursos que le permiten comer una vez al día en una cantina de estudiantes, Alejandro escribe: «me imagino que estás flaco como un palo y elegante como un bastón». O también la manera en que George da una mala noticia: «... parece que han confiscado tu biblioteca... ya puedes prepararte un busto de bronce para completar la donación».

Coincidimos con la editora en que las cartas «constituyen, más allá de una crónica de familia, unos fascinantes diarios de exilio y un fidedigno panorama de una época atormentada». Un testimonio en primera persona que merece ser presentado ante el «tribunal del tiempo».

LILICA VOICU-BREY

Iván Cabrera Cartaya, *Diálogo en el desierto. (Díptico de las islas orientales)*, Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias, Colección La Caja Literaria, 2011. [76 pp.]

Diálogo en el desierto: aparente contraposición de términos desde la cual se despliega, tras una lectura atenta, un abanico de connotaciones que logra descontext-

tualizar el concepto mismo de diálogo en el desierto como forma de comunicación baldía, aproximándolo a un tipo de conocimiento determinado por la revelación. Categoría ésta que nace de la confrontación con la arena, el malpaís, el páramo y todo ese conjunto de abigarrados secarrales que, impregnados en el libro de una peculiar moralidad (que no personificación), componen el paisaje oriental de unas islas que nuestro autor recorre, reforzando o reconstruyendo, al modo de Dante, una acertada cartografía de la condición humana y de su propia realidad moral.

No olvidemos, por otra parte, que esta dialéctica de confrontación-asimilación-reconstrucción es *en* el desierto y no *con* el desierto, razón por la cual el medio se torna, a través de dicha preposición, escenario y no entidad interpelada. Las preguntas, entonces, se imponen: ¿Con quién o con qué dialoga el poeta en dicho ámbito? Es más: ¿Cuál puede ser el contenido de ese tipo de diálogo? Sirviéndonos de la nota final del libro, la respuesta bien podría ser que el creador habla con el «sí mismo» a través del texto poético, siendo los escenarios de Fuerteventura y Lanzarote los idóneos para que silencio y soledad emerjan de manera insólita. De tal ejercicio, que no podemos dejar de vincular con el movimiento eremítico iniciado por San Antonio, surgirán demonios o —rememorando las experiencias de silencio que el escritor judío Edmond Jabès buscaba en el desierto egipcio— divergencias perceptivas capaces de conceder sabiduría. No está de más recordar líneas del escritor egipcio como estas: «Del alma, el desierto es el despertar. He venido del desierto como se viene de más allá de la memoria. Toda claridad nos vino del desierto».

Libro éste, por tanto, regido por las múltiples posibilidades estéticas que la contemplación extrema propicia a un creador. Y es que, sin dejar de beber de un asépticamente reformulado conceptismo gongorino (y digo gongorino para referirme a la cuidada cadencia que impregna cada verso), *Diálogo en el desierto* atraviesa el filtro rupturista de las vanguardias y desemboca en un terreno en el cual se funden sobriedad técnica y elevada pulsión imaginativa: la indiscutible y personalísima voz del poeta. Sobriedad y pulsión que, enlazadas con sumo cuidado, acaban por construir un mapa de tensiones plásticas capaz de arrastrarnos a la magnitud telúrica, no sólo de los lugares aludidos, sino también del interior del creador; lugares concretos que nuestro autor menciona y transforma a través de una estructura de pensamiento que, me atrevo a afirmar, linda con lo mítico. Estructura que desplaza el lastre del raciocinio ingenioso, tan en boga en la poesía actual, y se arriesga hacia lo abierto, lo no dicho, el enigma. Misteriosofía, pues, que permite extraer de la tierra la esencia visionaria, a veces tórrida y violenta, y otras veces límpida y equilibrada, que articula este periplo organizado como díptico.

En «Azul de Fuerteventura», la primera parte del libro, encontramos poemas como «Noche primera en el jable», donde el autor, amparado por una reinante oscuridad délfica (oscuridad de conocimiento que conecta con la noche clara de San Juan de la Cruz), se convierte en receptor del lenguaje del mundo, como si el «conócete a ti mismo» entrara en un movimiento interrogativo cuya solución se encuentra en el «silencio construido / por todas las palabras de este mundo». Otro poema de sorprendente intensidad es el titulado «Un gorrión». El autor, al aprovechar la frágil y discreta naturaleza de dicha criatura como espina vertebradora de una búsqueda vital, desvinculándola de cualquier idealismo bucólico y uniéndola

a un espacio concreto como es el pequeño pueblo mayorero de Tetir, obtiene una imagen precisa de su compromiso ético con la realidad. Y es que algo tan sencillo como un gorrión conduce a nuestro poeta hacia la esperanza. En el que lleva por título «Paula, Nottingham» nos sorprende la penumbrosa belleza que destila cada palabra, engastada mediante sutiles respuntes de fuego nocturno; una belleza cuya carga erótica evoca los planteamientos estéticos fijados por el japonés Tanizaki en su Elogio de la sombra, concretamente cuando escribe: «La belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra».

La segunda parte del libro, «Cuaderno mínimo de Lanzarote», está encabezada por una cita de Dante que nos recuerda de dónde provienen todas esas presencias que recorren como una corriente eléctrica el libro y que van de lo ígneo a lo etéreo, pasando por lo espectral y la fisicidad más cercana. Bebiendo del Rilke más órfico y del Wallace Stevens de poemas como «La realidad es un asunto de la más augusta imaginación» o «El poema que ocupó el lugar de una montaña», nuestro autor ha sido capaz de tejer fragmentos tales como el siguiente: «Ser la parte infinita de un fragmento / que se suma a la completud de todo. // Hundir la mente en las estrellas». En poemas como «Palimpsesto sobre el sol más lúgubre» (cuya fúlgida potencia y concreción hace pensar en las pinturas telúricas del mexicano José Luis Bustamante), «Diálogo acerca de la esfinge» o el tríptico «Salinas», «Ceniza» y «Tierras ingratas», se hace patente todo un imaginario violento que, especialmente en los últimos poemas mencionados, acaba por erigirse como una arquitectura negra que sólo puede cobijar el encuentro con el demonio o quién sabe qué dios órfico y desconocido.

Diálogo, éste de Iván Cabrera Cartaya, con el «sí mismo». Diálogo que reverbera en la cartografía convulsa de un escenario tan sugerente como desconcertante, tan hermoso como extraño. Pocos autores han sabido captar con tal lucidez las abigarradas formas que danzan sobre el plano de los sueños.

SERGIO BARRETO

Nilo Palenzuela, *Pasajes y partidas: ensayo*, Santa Cruz de Tenerife, Caja-Canarias, La Caja Literaria, 2011.

Nos conocimos de jóvenes, cuando creíamos, al menos yo, que estábamos cambiando el mundo, inconsciente de que, de hecho, lo que estaba pasando era que el mundo nos estaba cambiando a nosotros. Yo por lo menos crecí en plena posmodernidad pensando que me había apuntado a lo más moderno. Sin embargo, creo que Nilo Palenzuela creció siendo consciente del torbellino, viendo tempranamente el ojo del huracán y pensando durante todo este tiempo en el vórtice de la espiral de pulsiones, pasiones, ilusiones y desencantos de la cultura moderna. De no haber sido así, difícilmente podría haber escrito este libro, *Pasajes y partidas*, un texto con una enorme tensión intelectual que viene a ratificar su muy asentada capacidad crítica, pero que ahora nos revela una sorprendente habilidad para dar cuenta del vértigo que nos sobreviene cuando pensamos en serio las categorías, los lugares comunes y los autoengaños del pensamiento contemporáneo.

Lo primero que me sorprendió es que, en su conjunto, estos *Pasajes y partidas* constituyen una auténtica zoología filosófica y una enigmática zoología fantástica. Pululan por doquier arañas, hormigas, gatos —muchos gatos—, culebras, camaleones, osos hormigueros, lagartos —verdinegros—, conejos, ballenas, peces, libélulas, búhos, patos, liebres, tantos como para confeccionar con ellos una espléndida taxonomía linneana. Pero también hidras, monstruos y otros seres con los que, por otro lado, se podría elaborar esa otra zoología fantástica. Sin embargo, no veo dos zoologías —una real y otra imaginaria—, sino una constante apelación a la idea de que los animales son «buenos para pensar». A lo Levi-Strauss —para no irme muy lejos de mis orígenes antropológicos—, Nilo Palenzuela nos muestra que clasificando animales —esto es, otorgándoles a cada uno particulares características—, no solo elaboramos taxonomías para ordenar su mundo, el de los animales, sino, lo que es más importante, clasificamos el nuestro, lo humano. Y esto es porque cuando lo humano es demasiado humano, como son los asuntos que ocupan al autor en estos *Pasajes y partidas*, quizá no haya mejor opción que antropomorfizar a los animales. El libro está lleno de antropomorfismos que son, precisamente, los que le permiten hablar de todos los asuntos que, de otra forma, serían esquivos, y algunos hasta innombrables. Animales, entonces, que hablan de nosotros y por nosotros. Y nos hablan de todas esas cuestiones que, a fuerza de repetir las en esa suerte de cacofonía universal que aturde a mucha de la crítica cultural de nuestra época, se han convertido en los mantras y en las asunciones metafísicas de la cultura moderna —y posmoderna—. La identidad, el nacionalismo, el tiempo, la memoria... Pero también otros asuntos si cabe más escurridizos, como el mal, el trauma, la amistad o las emociones. Pero hay algo más perturbador en la presencia de los animales en este libro. Para solo fijarnos en los felinos, ahora ya no podemos estar seguros de si el gato es un amasijo de afectos humanos que toma la forma de un gato o si es un cúmulo de afectos felinos que adopta una forma humana. Quizá lo que hay es una permanente metamorfosis entre lo uno y lo otro. Pero esto no lo puede apreciar cualquiera; los indios americanos creen que esta facultad para conocer el mundo, para alternar entre las almas humanas y los espíritus de los animales, solo la poseen los chamanes, esos que pueden ir a los otros mundos... y volver. Quizás Nilo Palenzuela tenga ese don para transitar, para hacer pasajes, entre unos y otros.

Pero cómo se podría hablar de todo esto en una obra que no fuera de infinitas páginas. Pues lo logra a través de una escritura sintética, comprimida, lanzando dardos y dando agujonazos. Sí, esta es una obra de aforismos, o al menos de estilo aforístico. Difícil género éste, tras su apariencia de tratar todo a vuelta pluma o de ser considerado como mero resultado de la feliz ocurrencia o de la irónica *boutade*. Por el contrario, en *Pasajes y partidas* Nilo Palenzuela entronca con una larguísima tradición literaria, filosófica y científica que ha hecho del aforismo una de las formas más penetrantes del pensamiento. Entre los modernos, todos recordamos a Georg Lichtenberg, Voltaire, Wittgenstein... y a Nietzsche —menos mal que podemos seguir leyéndolo; es bueno tenerlo a mano cuando está al acecho e intenta seducirnos alguna Verdad con mayúsculas.

El aforismo, como señaló John Gross, es una forma de literatura que «lleva el sello y el estilo de la mente que lo creó, su mensaje es universal, pero apenas

impersonal, encarna un giro del pensamiento y depende, para su pleno efecto en el arte verbal, de una sutil o concentrada perfección de frases que a veces se acerca a la poesía en su intensidad». Los aforismos son dardos dirigidos a los defensores de lo establecido o a la gente de moral vacía. Los aforismos, en fin, se burlan de los tópicos y pican como un sarpullido a las apoltronadas asunciones alojadas en nuestras cabezas. También se ha dicho que nunca un aforismo coincide con la verdad: o es una verdad a medias o es una verdad y media.

Pasajes y partidas confirma esta perspectiva. No es impersonal, más bien lo contrario, está lleno de rasgos biográficos, pero remite constantemente a asuntos universales que a todos interesan y afectan. Por lo demás, *pasajes y partidas* sin duda expresan el carácter de Nilo Palenzuela: temperado pero sin dejar de decir lo que es pertinente, informado pero sin adornos academicistas, vital —vitalista—, que creo son algunos de sus antídotos contra la soberbia intelectual. Sobre algunas cuestiones no lo deja todo dicho—verdades a medias—, pero sobre otras muchas proporciona un plus a lo que ya se bastaba por sí mismo —verdad y media.

Quizá alguien podría asociar esta escritura aforística con la que ahora se ha extendido en las redes sociales en internet, que también es, efectivamente, corta en extensión. Pero ésta, frecuentemente, no pasa de ser algo así como una escritura automática. El aforismo es igualmente corto en extensión; sin embargo, cuando acierta no es solo por la brillantez de la mente de quien lo formula, sino que es el resultado de largas rumiaciones del autor. Los aforismos, los buenos, son fruto de la reflexión: meditaciones lentas para una lectura rápida. Con internet, donde todos escribimos con la mayor brevedad y donde esa brevedad es lo que ahora equivale a lo bueno, quizá debamos reformular a Gracián y decir que «Lo breve, si bien pensado, dos veces bueno».

Pero si el aforismo es esa interesante forma de expresión del pensamiento, el otro aspecto relevante en el libro de Nilo Palenzuela es su particular mirada. Pero no solo con la que se acerca a la pintura —a los distintos cuadros comentados a lo largo del libro que son, por otra parte, una selección que aunque estrechamente vinculada al texto no deja de ser también una apretada síntesis de los avatares del arte contemporáneo—, sino una mirada que convierte a su escritura en un afilado cuchillo analítico. Se nos enseña que un cuadro hay que verlo de frente. De igual manera, se nos ha inculcado que a las cosas hay que «mirarlas de frente». Hasta el punto de que ese «mirar de frente» lo hemos elevado a la categoría de virtud moral, incluso a considerarlo un acto de valentía. Se supone, entonces, que debiéramos mirar de frente también a la literatura, al arte y a los demás asuntos como los que trata este libro. Pero aunque sólo fuera como un mero ejercicio exploratorio, se podría ver esta composición del arte, la cultura y la sociedad contemporánea desde otro ángulo. Y así, efectivamente, si se las observa desde una perspectiva anamórfica, desde una perspectiva oblicua, la imagen que resulta es bien distinta, acaso inesperadamente reveladora. A diferencia de la mirada frontal, que crea la ilusión de que la imagen vista re-presenta algún aspecto de la realidad y que en el fondo, como sabemos, ha sido la forma de ver dominante de la Modernidad, la anamórfica, por el contrario, se escapa al control y a la disciplina de la ortodoxia estética. Una perspectiva anamórfica proporciona otra imagen que permanecía desenfocada por la inercia de la mirada frontal.

Creo que este libro es un sofisticado ejercicio de anamorfosis. Nos enseña todo lo que se puede ver si no nos dejamos embaucar por la falsa promesa de transparencia con la que siempre intenta ilusionarnos la mirada frontal. Lo que el texto nos proporciona, como la anamorfosis del cuadro de *Los embajadores*, es un *memento mori* ante nuestra soberbia y autocomplacencia, a las que no podemos apreciar si solo nos fijamos, si solo miramos de frente, a la elegante narrativa y a los precisos detalles sobre algunos de los artistas y literatos más relevantes de esta tardo-modernidad que Nilo Palenzuela nos presenta. Sin embargo, en este libro se hacen constantes guiños e invitaciones a mirar de esa otra manera para percatarnos de la fragilidad de nuestras creencias, la futilidad de nuestras convicciones, la gigantesca *vanitas* de la cultura contemporánea. Pero, como en el cuadro de Hans Holbein, todo eso solo es posible apreciarlo desde esa perspectiva oblicua, indirecta, anamórfica, la única que nos permite ver, la única con la que podemos mirar cuando la luz nos ciega por ser demasiado brillante, acaso como la que produce la cultura moderna con todo el resplandor de las conquistas del Logos, la Razón y el Universalismo. Por lo demás, esta mirada permite también afinar en la crítica tanto de los localismos como de los cosmopolitismos, en su simbiosis oculta de no ser, en el fondo, más que dos variantes del esencialismo.

Empecé a leer *Pasajes y partidas* pertrechado de todo tipo de dudas y preveniciones ante el enorme honor y la tremenda responsabilidad de haberme comprometido en hacer una presentación. Al poco me vi devorándolo con el ansia del que está muerto de hambre, sucumbiendo en una especie de síndrome antropofágico. Y no me quedó otra que convertirme en un caníbal, alguien que come a su semejante para incorporar sus cualidades. O el texto me comía o yo lo asimilaba. Tupí o no tupí, como lo formulaba Oswald de Andrade.

Pero cuando lo he vuelto a leer me doy cuenta de que ahora estoy entregado a la rumiación de *Pasajes y partidas*, a seguir pensando en las idas y venidas del arte contemporáneo, en las espirales sin fin de la literatura y la filosofía, en todos los trasuntos de la cultura moderna, en las ínsulas —las nuestras y las de otros—, y en los gatos y en todos los demás animales que pueblan nuestro zoo cultural, político e ideológico. Sí, *Pasajes y partidas*, para darle de nuevo un requiebro a Levi-Strauss, es bueno para comer, bueno para pensar. Bueno para comer palabras, bueno para pensar sobre nuestra dieta rica en pasados, memorias, nostalgias y grasosas identidades saturadas.

En un mundo desencantado, donde se pretende que todo esté sometido al cálculo y a la previsión, éste es un libro encantado, que no encantador, un texto que hace vibrar el pensamiento precisamente porque arranca —felizmente— de la falta de certidumbres. Con frecuencia, en estos *Pasajes y partidas* se siente el destello de cuando uno sabe que algo ha dado en el clavo; pero aquí dar en el clavo no equivale a encontrar la verdad, sino que el resplandor que se produce se debe al descubrimiento de múltiples puntos de fuga cuando creíamos que había una sola explicación y una única salida. Estos pasajes no son para llegar, sino para abrir nuevas partidas que, a su vez, no responden a ningún plan teleológico. No son para ser, sino para estar siempre llegando a ser. Pero, como se dice al final de estos *Pasajes y partidas*, «Hoy es mejor no echar a correr. Algunos pasitos y se acabó».

De acuerdo, unos pasitos; pero, creo que podrán apreciarlo al leerlo, este libro te levanta los pies del suelo.

Este es un texto de aforismos, de pequeños fragmentos de escritura, del que sin embargo me gustaría seguir hablando largo y tendido. Porque hay algo en él que me parece sobremanera importante: en el fondo creo que viene a decir que todos nuestros fantasmas, lejos de ser imaginarios, meras ilusiones, son, por el contrario, reales —vivimos con ellos, queremos y odiamos con ellos, matamos por ellos, morimos por ellos—, reales, entonces; curiosamente, somos nosotros los que vivimos en una realidad que es abiertamente fantasmal. Vivimos en un mundo cargado y dominado por imágenes, pero éstas no son meras ilusiones, son nada más y nada menos que las encargadas de representar una realidad enteramente ficcional y de inducirnos, por tanto, a ver la vida como un espectáculo. En este orden de cosas, en *Pasajes y partidas* Nilo Palenzuela no está luchando contra fantasmas intangibles que nos impidieran ver la realidad, sino que contribuye de forma decidida a mostrarnos que es la sociedad contemporánea la que es en sí misma fantasmagórica. Mirando hacia adelante, quizás algunos fantasmas edulcorarán nuestra vida; otros, seguramente, perturbarán nuestros sueños. Unos y otros trasiegan por estos pasajes y partidas.

FERNANDO ESTÉVEZ