

## POESÍAS LÍRICAS CASTELLANAS

---

---

CLÁSICOS CANARIOS  
EDICIONES Y ESTUDIOS

*Al cuidado de*  
ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

I

JOSÉ DE ANCHIETA

# Poesías líricas castellanas

*Edición*  
*de*  
CARLOS BRITO DÍAZ

INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS

*Preimpresión:* Color Relax, S. L.  
*Impresión:* Litografía A. Romero, S. A.  
ISBN: 84-88366-25-6  
Dep. Legal: TF. 1.571-1998

## INTRODUCCIÓN



MISIONERO, evangelizador, apóstol, autor de la primera gramática de una lengua indígena (el tupí), colonizador, humanista y taumaturgo, José de Anchieta (1534-1597) es símbolo del sincretismo geográfico y cultural del individuo que, erradicado de las Islas a temprana edad, forjó en su condición de emigrante el emblema atlántico del mestizaje. Su vida y su obra son ejemplos de la aclimatación o *aculturación* propia de la identidad brasileña y, en buena medida, americana. Parece propicio volver ahora, en el momento del IV Centenario de su muerte, al poeta y dramaturgo que también fue, condiciones veladas por la trascendencia del hombre de fe. En Canarias no se discute la repercusión de su función pastoral y su intervención en la fundación de los primeros núcleos de la Compañía en Brasil, pero paralelamente el silencio y la oscuridad de cierto desconocimiento ante su obra, paliado en parte hace pocas décadas, han marcado la imagen del «canario-brasileño» más universal, a pesar de ello *raro* en nuestras bibliotecas y poco frecuentado por historiadores, editores, críticos y lectores. La fruición por investigar los episodios de su vida apostólica y por hacer notar su transparente defensa de las comunidades indígenas ha mermado el interés por el estudio de sus poesías, autos, coloquios y entremeses. El ostracismo se acentúa con respecto al poeta español que también fue, pues su obra en castellano dista de ser valorada y apreciada en la misma medida en que lo han sido sus poesías latinas, portuguesas o tupís. El conjunto de las poesías líricas y dramáticas que Anchieta escribió en su lengua materna constituyen un ejercicio creativo nada desdeñable en el orden literario y avalan el argumento de su *nacionalidad* en nuestras letras, no así su nacimiento en La Laguna (y con ello no queremos negar su filiación insular) que, en el conjunto de su periplo vital, representó para su formación más un accidente geográfico

que una circunstancia determinante: toda su obra fue escrita en Brasil donde, junto a su breve estancia en Coimbra (1548-1553), se gestaron el poeta y el autor teatral. A pesar de ello, Anchieta *devuelve* a su lengua natal el protagonismo que la *praxis* evangélica había otorgado al portugués, al latín o al tupí-guaraní, y en las últimas piezas el presentimiento de su fin cercano lo hace *regresar* a las sonoridades y conceptos del castellano, en un significativo y simbólico retorno al origen: postrado en cama y con el pie en el estribo de la muerte, el Beato corresponde a una solicitud de la Cofradía de la Santa Casa de la Misericordia (Vila Velha) y escribe, para la fiesta que se habría de celebrar el día 2 de julio, el *Auto de la Visitación de Santa Isabel*, que no llegó a ver representado. Escrito enteramente en castellano se conserva autógrafo en el códice que custodia la mayor parte de su obra. Esta pieza alegórica, de trazo trémulo y con los signos de un Anchieta «já muito doente», quizá sea el testamento literario más inmediato jamás conservado.

En Brasil se le considera el primer poeta, el primer humanista, el primer dramaturgo y el primer gramático, escrituras pioneras que también han de aplicarse a la literatura de las Islas: José de Anchieta ya escribía piezas dramáticas (el *Auto de Pregação Universal*, su primera obra dramática conocida, fue compuesto a petición del Padre Nóbrega para la Navidad de 1561 en la Villa de S. Paulo de Piratininga) antes de que vieran la luz las primeras flores teatrales del gran canario Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610), que es, en rigor, estricto contemporáneo del «canario-brasileño»: la primera noticia de una representación teatral de Cairasco data de 1576, año en que fue escenificada en la Catedral del Real de Las Palmas la Comedia dedicada al obispo Cristóbal de Vela con motivo de su incorporación a la diócesis<sup>1</sup>. Si la poesía dramática de Anchieta es anterior a la del canónigo, otro tanto sucede con las composiciones líricas: parece juicioso afirmar, con Sánchez Robayna<sup>2</sup>, que las primeras canciones esdrújulas de Cairasco corresponden al menos a

1. Vid. A. Millares Carlo y M. Hernández Suárez, *Biobibliografía de escritores canarios (Siglos XVI, XVII y XVIII)*, Las Palmas, El Museo Canario-Plan Cultural de la Exma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1977, t. II, pág. 125.

2. Véase su trabajo «Algo más sobre los esdrújulos (Con una canción inédita de Cairasco)», *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, La Laguna, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 1992, págs. 155-171.

la década de 1570; Anchieta, en cambio, ya componía canciones a los hermanos jesuitas, mártires de los piratas en las célebres expediciones de 1570 y 1571, o a la noticia de la victoria de Lepanto (que llega a Brasil en 1573) por intercesión del rezo del rosario. Sin que el cotejo de fechas se convierta en una lid literaria, Anchieta es, en justicia, el «príncipe de los poetas canarios» y no Cairasco de Figueroa, como hasta el momento se estimaba, pues para el jesuita la poesía era otra de las razones de su apostolado y en 1570 el Beato ya llevaba instalado en tierras brasileñas hacía casi dos décadas: parece acertado pensar que los primeros versos castellanos escritos por Anchieta no fueron los que constituyen el conjunto que el Padre Armando Cardoso denominó *Cancioneiro dos Mártires do Brasil*, según veremos. La paternidad de la poesía canaria hemos de atribuírsela, por tanto, a un misionero y así parece confirmarse definitivamente la que viene a ser constante temática en la literatura de los siglos de oro insulares: la hegemonía en nuestros autores clásicos (Bartolomé Cairasco, Manuel Álvarez de los Reyes, Juan Bautista Poggio Monteverde, Fray Andrés de Abreu, Pedro Álvarez de Lugo y Usodemar, Juan Pinto de Guisla) de *lirica religiosa*, en sus direcciones moral, devota y hagiográfica, todas ellas presentes también en el «Cancionero sagrado» en que se arraciman las poesías españolas del Beato.

El caso del Padre Anchieta es singular en nuestras letras, no sólo desde la perspectiva literaria (su polilingüismo, por ejemplo, acredita al tupí-guaraní como vehículo de expresión artística), sino también por la curiosa fortuna posterior de sus poesías y dramas, siempre a la sombra de su biografía espiritual y misionera. En el jesuita se produce la insólita circunstancia de que la fama del *hombre* ha silenciado al *literato* el tiempo suficiente para que la memoria histórica sólo asociara su nombre a la identidad del *evangelizador* y del *beato* y no a la del *poeta* o a la del *dramaturgo*. Si buceamos en la biobibliografía anchietana, el creador de los grandes poemas latinos sumerge en un segundo plano al autor de graciosos *contrafacta* o de intensos poemas espirituales, o al responsable de piezas teatrales de candorosas lecciones alegóricas, rematadas con el destello festivo de la danza y del canto.

Como Cairasco de Figueroa, como Viera y Clavijo, como Alonso Quesada, como tantos otros, el Padre Anchieta también formula

con su *transcontinentalidad* el viejo debate entre la insularidad o la universalidad. Y también con el Beato regresa la lección de que tal binomio ni es antónimo ni su disyunción es exclusiva. Anchieta es, por la concepción y por el sentido de su poesía y de su teatro, *canario y brasileño*, pero también portugués y tupí: el sincretismo de su obra polilingüe lo convierte, asimismo, en el delta de varios afluentes culturales, en la desembocadura de convergentes y ricas tradiciones literarias. Hoy no puede justificarse su omisión, su exclusión o su *exportación* a otras latitudes creativas, ni tampoco mantenerse su ostracismo editorial. Su ausencia de las imprentas, atenuada por ediciones difícilmente localizables o por antologías de brevedad expeditiva, no puede prolongarse entre nosotros otros cuatrocientos años. El poeta español José de Anchieta precisa de una edición anotada y desapasionada, toda vez que sus únicos editores han sido en su mayoría miembros de la Compañía (desde el Padre Juan Antonio Andreoni, que preparó una selección de sus poesías para la imprenta en el siglo XVIII, el *Canarino del Cielo*, y que no llegó a publicar, hasta el Padre Armando Cardoso, autor de la *Lírica espanhola*<sup>3</sup> en la serie de sus Obras Completas) o religiosos de otra Orden (como el carmelita Patricio Fuentes y Valbuena), con alguna excepción, como se verá. Todos ganaremos, y aún más Anchieta, si somos capaces de valorar al poeta sin olvidar al jesuita y de enjuiciar al jesuita sin silenciar al poeta.

#### O CANARINO DO CEU

El Padre José de Anchieta es, por su periplo vital, un personaje histórico erosionado por un alud de biografías que le contemplan, de la primera<sup>4</sup> a la última<sup>5</sup>, bajo la aureola del extraordinario misionero

3. São Paulo, Edições Loyola, 1984 (vol. V, t. II de las *Obras Completas*).

4. Obra del P. Quirício Caxa, *Breve Relação da vida e morte do Padre José de Anchieta, Quinto Provincial que foi do Brasil*, escrita en 1598, un año después de la muerte del Beato.

5. Juan Plazaola Artola, *Los Anchieta. El músico, el escultor, el santo*, Bilbao, Ed. Mensajero, 1997, que es un estudio documentado sobre la vida y la obra de tres ilustres «guipuzcoanos» del siglo XVI, nacidos de un tronco común: Los Anchieta de Urrestilla: el músico Johannes de Anchieta, capellán y cantor de los Reyes Católicos (a quien se le atribuyó durante algún tiempo la paternidad de nuestro poeta), el escultor

y defensor de los indios, apóstol del cristianismo y fundador de la nación brasileña. Este tinerfeño universal que vivió en la casa familiar<sup>6</sup>, que su padre adquiriera en 1536 (se conserva en la actualidad), de la Plaza de San Miguel de los Ángeles en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna (hoy Plaza del Adelantado), había nacido el 19 de marzo de 1534. Fue el tercer hijo y el primer varón del matrimonio formado por Juan de Anchieta, guipuzcoano de Azpeitia, y Mencía Díaz de Clavijo, viuda lagunera que aportó a la pareja dos hijos de una unión anterior. Según su partida de nacimiento<sup>7</sup>, fue bautizado en la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios el siete de abril y oficiaron de padrinos el comerciante genovés afincado en Tenerife Doménigo Rizo y Alonso Luis Fernández de Lugo, nieto del primer adelantado de Canarias. Una mantenida duda sobre la identidad del padre de nuestro poeta, Juan de Anchieta, ha sido desvelada definitivamente gracias a las pesquisas de la profesora Marrero Rodríguez<sup>8</sup>: el «viscaíno» fue el escribano nombrado por el Emperador para auxiliar al juez Pedro Fernández de Reina en la instrucción del juicio de residencia contra el segundo adelantado, Pedro Fernández de Lugo, que duró un año, al término del cual permanece en la isla hasta su inmediato matrimonio con la viuda doña Mencía. Los catorce escasos años que José de Anchieta pasó en la isla (1534-1548) constituyen el primer ciclo de su itinerario geográfico y hu-

---

Juan de Anchieta y, por último, nuestro autor. Entre la vorágine de estudios biográficos del poeta-misionero citaremos los trabajos de F. González Luis, «Apuntes biográficos del Padre José de Anchieta», en AAVV, *José de Anchieta. Vida y obra*, edición de F. González Luis, La Laguna, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1988, págs. 9-131, y *eiusdem*, «Biografía de Anchieta», en AAVV, *José de Anchieta. Poeta, humanista y apóstol de América*, coordinado por J. González Luis, La Laguna, Comisión Diocesana del Cuarto Centenario de Anchieta, 1997, págs. 23-51.

6. Para su ascendencia, véase A. Cioranescu, «La familia de Anchieta en Tenerife», *Revista de Historia Canaria*, XXV (1960), págs. 1-54.

7. *Vid.* A. Millares Carlo, *ob. cit.*, t. I, 1975, pág. 248.

8. «San Cristóbal de La Laguna en tiempos de Anchieta: 1534-1548», en *Actas del Congreso Internacional «IV Centenario de Anchieta (1597-1997)»* [Universidad de La Laguna, 9-14 de junio de 1997], en prensa. La Prof<sup>a</sup> M. Marrero ha identificado la marca de escribano de Juan de Anchieta en documentos insulares de la época: consiguió una plaza de escribanía de número de la ciudad en 1538 y desarrolló su actividad hasta 1548. Muere en 1553, unos meses antes de la partida de José de Anchieta para Brasil desde Coimbra.

mano y el menos conocido: es de suponer que asistió a las clases que se impartían en el convento de Santo Domingo, próximo a su casa, y que allí adquirió los sólidos fundamentos de la gramática latina que le harían prosperar en las clases de los alumnos más aventajados cuando se incorpora, más tarde, al Real Colegio de las Artes que la Compañía de Jesús poseía en Coimbra, a donde se desplazó José con un hermano suyo, Pedro Núñez (hijo del primer matrimonio de su madre), en 1548. Nunca volvería a las Islas...

La fama del Colegio recién fundado en la ciudad lusa atrajo la atención de la familia Anchieta, que decidió enviar a sus primogénitos varones a dos de los centros de enseñanza más reputados de entonces: en el Colegio de las Artes se matriculó José y en la Universidad de Coimbra su hermano, cuya asistencia está confirmada por un documento que explica su inicio en los estudios de Cánones; no así la de nuestro poeta<sup>9</sup>. Pocos datos existen de la actividad de José en la ciudad universitaria, salvo su ingreso como novicio de la Compañía en 1551. El riguroso ayuno, el excesivo orar de rodillas, el trabajo prolongado y el poco descanso hicieron mella en la salud del joven novicio y le produjeron una tuberculosis que, agravada con el tiempo, dio origen a una escoliosis que lo deformó de por vida<sup>10</sup>. Como el mal se agravaba, los superiores de la Compañía determinaron enviarlo a las misiones de Brasil en la creencia de que el clima

9. Por aquellos años impartía su docencia en la institución el humanista Diego de Teive, a cuyas clases asistió el joven Anchieta. Sus conocimientos de latín son incuestionables (no olvidemos sus dos grandes poemas) y en sus escritos puede rastrearse la huella profunda de los clásicos, entre los que se cita especialmente a Ovidio, cuyas *Heroidas* impactaron al poeta. Anota F. González Luis sobre su período de estudiante en Coimbra: «Lo que sí manifestaban sus escritos, en especial su poesía lírica, es que no abandonó, ni siquiera en Coimbra, el cultivo de su lengua materna, el castellano. Esta lengua, junto con el latín, era, al decir de los nacionalistas lingüísticos, la gran enemiga del portugués, ya que existía por entonces una verdadera tendencia castellanizante en toda la cultura portuguesa, sobre todo, en la poesía cortesana, como fácilmente se pueden observar en “los cancioneros” de Gil Vicente, en los de Camões..., tendencia que sin duda se acentuaba por los imperativos políticos del momento» («La estancia en Coimbra de José de Anchieta», *Serta Gratulatoria in honorem Juan Régulo*, vol. III: Geografía e Historia, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1988, págs. 433-448. La cita corresponde a las págs. 442-443).

10. Amén de las referencias de sus biógrafos (Q. Caxa, S. Vasconcelos, etc.), véase el trabajo de A. Morera Bravo, *Notas sobre las enfermedades del Padre Anchieta*, Santa Cruz de La Palma, Imp. Kempis, 1968.

podría mejorar la flaca salud del muchacho. Su primer biógrafo, Quirício Caxa, así lo refiere:

Não tendo já que fazer com ele os médicos, tendo novas os padres da terra do Brasil ser muito sadia, determinaram também com parecer dos médicos que fosse enviado a ela, e que poderia ser que com o novo céu, nova terra, novos ares e novos mantimentos houvesse nele e em sua disposição alguma mudança.<sup>11</sup>

De forma tan accidental se inicia el tercer ciclo en la vida del misionero: el 8 de mayo de 1553 parte de Lisboa el tercer envío de misioneros que la Compañía dispone para tierras brasileñas, y la expedición se completa con los padres y hermanos enfermos en Coimbra, uno de cuyos pasajeros fue el convaleciente José, ya recibidos sus primeros votos. El aire marino parece obrar en él una visible mejoría, como retrata su biógrafo Pedro Rodrigues en la *Vida*:

Por esta ocasião, embarcado o Irmão José para estas partes, entrando no mar, sentiu logo em sua disposição mais alento e melhoria, como natural de ilha. No navio aceitou a ocupação, que dizia mais com o desejo de humildade, e teve a cargo a dispensa, cozinha e fogão, servindo aos Nossos com muita caridade.<sup>12</sup>

Tras dos meses y algunos días el barco llega a Bahía de Todos los Santos, en cuya Vila Velha se fundó la ciudad de San Salvador, sede del primer colegio jesuita y del provincial de la Compañía por intervención del Padre Nóbrega, responsable asimismo, junto al «canario de Coimbra», como se le llamó cariñosamente al hermano José, de la fundación de São Paulo, un año después, en la aldea de Piratininga el célebre día que la Iglesia conmemoraba la conversión de san Pablo (25 de enero). La actividad evangelizadora de Anchieta fue incansable durante los 44 años de estancia en las diferentes capitanías (demarcaciones territoriales regentadas y entregadas, tras

11. *Breve Relação...*, cit., en *Primeiras biografias de José de Anchieta*, Introduções e Notas do P<sup>r</sup> H. Abranches Viotti, S.J., São Paulo, Edições Loyola (*Obras Completas - Monumenta Anchieta*, vol. XIII), 1988, pág. 16.

12. *Vida do Padre José de Anchieta da Companhia de Jesus, Quinto Provincial que foi da mesma Companhia no estado do Brasil* (1607), en *Primeiras biografias...*, cit., págs. 62-63.

su descubrimiento, por concesión real a los jefes o «capitanes») de la costa brasileña: el mismo año de su llegada visita las de Ilhéus, Porto Seguro (donde conoce al Padre Juan de Azpilcueta, investigador y descifrador de las lenguas indígenas; de sus intentos José dedujo la necesidad de redactar una gramática que garantizara el conocimiento, manejo y adaptación a los fines misioneros de los dialectos aborígenes más expandidos: sólo dos años antes de su muerte vería la luz el fruto de su experiencia como etnólogo<sup>13</sup> de la lengua tupí o tupinambá), Espíritu Santo y San Vicente. Su facilidad para los idiomas lo convierte en un hábil intérprete, función para la que fue requerido en 1563 por el Padre Nóbrega como humilde embajada para tratar con la Confederación de los indios Tamoyos la pacificación de la región: José de Anchieta queda cautivo como rehén solitario entre los indígenas, pues el superior había regresado a las villas portuguesas. En los meses que duró su voluntaria cautividad hizo promesa de componer un poema a la Virgen María, a cuyo amparo se entregó en las amargas horas de la incertidumbre<sup>14</sup>. Los éxitos del tercer gobernador de la colonia, Mendo de Sá, en colaboración con los jesuitas de San Vicente (Nóbrega y Anchieta) sobre los dominios franceses (en alianza con los tamoyos) se obtienen tras años de lucha y movilización.

13. *Arte de Grammatica da lingua mais usada na costa do Brasil*, Coimbra, por Antonio Mariz, 1595. A pesar de ello la *praxis* pastoral exigía para la escolarización y apostolado cotidianos un manual o cartilla de iniciación a la lengua tupí para los misioneros recién llegados, al menos compuesta desde su etapa de São Paulo (1554-1560). P. Rodrigues lo explica en su *Vida* (ed. cit., pág. 64): «Entre estas occupaões e outras muitas, em que o padre Provincial Manuel da Nóbrega se aproveitava de sua diligência, indústria e conselho, començou a aprender a língua da terra e tão de propósito se deu a ela, além da facilidade que Deus lhe tinha comunicado para línguas, que não somente chegou a entendê-la e a falá-la com perfeição, mas também a compor a *Arte* dela, em espaço brevíssimo de seis meses, segundo daí a muitos anos ele mesmo disse a um padre».

14. *De Beata Virgine Dei Matre Maria*, compuesto en 2.893 dísticos elegíacos latinos (editado póstumamente en Lisboa, 1663). En las playas de Iperuí, el jesuita compuso de memoria o en el efímero papel de la arena su gran monumento mariano. Los biógrafos celebran este abnegado procedimiento de «escritura»: «O modo de compor era este: depois de cumprir com Deus em muitas horas de oração de dia e de noite, e também com a obrigação de ensinar a doutrina a seus amigos, e lavar com a palavra divina aquelas duras pedras, ia-se à praia a passear, e ali, sem livro nenhum de que pudesse ajudar, nem tinta nem papel, andava compondo a obra, e sobretudo do favor da Senhora, por cuja honra tomara aquela devota empresa» (P. Rodrigues, *Vida...*, ed. cit., pág. 77).

ciones: fue su sobrino, Estacio de Sá, el que cierra el proceso bélico con el establecimiento de la pequeña ciudad de San Sebastián de Río de Janeiro en 1565, a la que asistió José. La estrecha coordinación entre el gobernador y las comunidades jesuíticas establece un nuevo y eficaz sistema misional, que garantizó la sedentarización de los núcleos indígenas transhumantes en asentamientos fijos: los «aldeamientos», que recibieron el apoyo y el patronazgo real por intervención de Mendo de Sá. Por encargo de éste, Anchieta redacta el poema épico homónimo en hexámetros latinos (su única composición de contenido no religioso)<sup>15</sup>.

La actividad catequizadora de los *meninos* indígenas exigió del misionero otro tipo de obras de carácter pedagógico, como sus catecismos en lengua tupí, el *Diálogo de la fe*<sup>16</sup> y la *Doctrina cristiana*<sup>17</sup>, y las poesías y obras dramáticas con que sazónaba las ceremonias litúrgicas y las celebraciones eclesiásticas, dada la atracción y el interés que en los indios despertaba el protocolo externo de las festividades y de los actos religiosos. A la seducción de los recursos visuales (imaginería, procesiones) se sumó inmediatamente el componente musical que, en forma de canto y danza, atrajo a los indígenas hacia el ritual de la fe y, bajo éste, hacia sus dogmas y doctrinas. Anchieta no escatimó medios para aclimatar viejas canciones y melodías en boga a las letras *divinizadas* de los Romanceros y Cancioneros profanos: consecuencia de ello es la mayor parte de sus composiciones líricas en tupí, portugués y castellano.

Al tiempo que crecen y se expanden los *aldeamientos* cristianos, el prestigio y la diligencia del «Canario» le hicieron merecedor de su ordenación sacerdotal (junio 1566) y de su nombramiento como superior de las capitanías de San Vicente y São Paulo, tras la muerte de Nóbrega en 1570. Por estos años acaecieron los episodios del martirio de dos expediciones de jesuitas desde Portugal a Brasil (en aguas de La Palma perecieron 40 misioneros, entre los que se

15. *De gestis Mendi de Saa* (Coimbra, 1563).

16. *Diálogo da dictrina christiãa*, que figura en Opp. NN. 22 de ARSI, en lengua tupí y de letra que no es de Anchieta. Para otros documentos identificables con éste, véase A. Millares Carlo, *Biobibliografía...*, cit., I, 1975, pág. 227.

17. Se encuentra en la primera parte del código Opp. NN. 23 de ARSI: en portugués y de letra autógrafa el texto de la *Doutrina do V. Padre Joseph de Anchieta* sólo parece corresponder en parte al jesuita canario (*vid.* A. Millares Carlo, cit., I, 1975, págs. 226-227).

encontraba el visitador de la Compañía, el padre Ignacio de Azevedo, bajo la crueldad del pirata Jacques de Sores el 15 de julio de 1570; al año siguiente fueron trece religiosos y el futuro gobernador del Brasil, Luis Fernandes Vasconcelos, los que murieron a manos del pirata Jean de Capdeville el 13 de septiembre de 1571<sup>18</sup>), a los que Anchieta consagró un breve ramillete de composiciones líricas castellanas, que se ha dado en llamar el «Cancioneiro dos Mártires do Brasil». La muerte del tercer provincial, Ignacio de Azevedo, promovió el nombramiento de José de Anchieta al cargo en 1577, tras un período de transición en que ejerció tal ministerio el Padre Ignacio Tolosa. La responsabilidad del puesto lo obligaba a viajar continuamente por la costa brasileña, en la que menudeaban colonias portuguesas, pujantes villas y ciudades coloniales que crecieron al ritmo de los aldeamientos cristianizados de indios. Las amenazas externas de los piratas se sumaron a los conflictos internos que enfrentaron a colonos y jesuitas acerca de la discusión en torno a la determinación jurídica de los indios, cuya ley de libertad (defendida ardientemente por los de la Compañía) llega a Brasil con la auencia soberana de Felipe II en 1587, año en que Anchieta es sustituido en su cargo por Marcial Beliarde, aunque es nombrado superior de la residencia de Santiago (Vitoria del Espíritu Santo) y visitador del sur del Brasil. Los últimos años de su vida<sup>19</sup> transcurrieron en la aldea de Reritiba (hoy Ciudad Anchieta), componiendo piezas teatrales y líricas y educando a sus *meninos*. Murió el domingo 9 de junio de 1597 y su cadáver fue transportado a hombros de los indios en unas parihuelas hasta la villa de Vitoria de Espíritu Santo. El

18. Véanse los trabajos de A. Rumeu de Armas, «La expedición misionera al Brasil, martirizada en aguas de Canarias (1570)», *Missionalia Hispanica*, 4 (1947), págs. 329-381, y M. Gonçalves da Costa, «Mártires jesuitas nas aguas das Canarias (1570-1571)», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 5 (1959), págs. 445-482.

19. En una carta dirigida a Ignacio de Tolosa en 1595, Anchieta se retrata como el luchador incansable y abnegado que fue hasta sus últimos años: «... Y ordenó Nuestro Señor que acompañase al Padre Diego Fernandes en esta aldea de Reritiba, para ayudar en la doctrina de los indios, con los que me encuentro mejor que con los portugueses porque a aquéllos vine a buscar al Brasil y no a éstos. Y ya podría ser, lo quiera la Divina Providencia, que acompañe a este mismo padre en alguna entrada al sertón, a traer algunos de ellos al gremio de la Iglesia. Y, puesto que no merezco por otra vía ser mártir, al menos me halle la muerte desamparado en alguna de esas montañas, *ubi ponam animam meam pro fratibus meis*» (citada en AAVV, *José de Anchieta. Poeta, humanista...*, cit., pág. 50).

cortejo que duró tres días trasladó el cuerpo del Venerable<sup>20</sup> Padre a lo largo de 90 kms. La voz del «Canario», sobrenombre impuesto «por la dulzura con que oraba en prosa y verso», se dejó de oír para siempre...

#### «O LIVRINHO DE VARIAS POESIAS»

A menudo, los oropeles de un aniversario disfrazan el estado de realidad en que yacen un autor y su obra, de suerte tal que la conciencia crítica y el significado *verdadero* de un homenaje se diluyen en la fiebre de una recuperación transitoria. A pesar de los esfuerzos críticos y editoriales (más foráneos que nacionales), José de Anchieta sigue siendo, entre nuestros autores, un célebre desconocido. La trascendencia espiritual y humana del misionero ha silenciado la voz del poeta lírico y dramático, minoritariamente estudiado y raramente leído. Por ello, la ley de la paradoja convierte a este «IV Centenario» en la celebración de un olvido y de una deuda. Al jesuita canario le han faltado editores y le han sobrado biógrafos, toda vez que las circunstancias de su periplo vital (La Laguna-Coimbra-Brasil) han sido escudriñadas con una fruición que también hubiera sido deseable para el análisis de sus poesías. La estimación de Anchieta como poeta español no estriba sólo en la restitución de su obvia *condición insular*, sino en la anotación y delimitación de su corpus poético castellano, tan huérfano de ediciones y de estudios críticos como de lectores. Mejor conocido en el extranjero que en su patria, el primer poeta de las Islas ya componía fragmentos de piezas teatrales en su lengua materna con anterioridad o, al menos, paralelamente a su contemporáneo Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610)<sup>21</sup>.

20. El 10 de agosto de 1736, previo dictamen favorable, el Papa Clemente XII promulgó un decreto que lo denominó «Venerable Siervo de Dios». El 22 de junio de 1980 el Papa Juan Pablo II beatificó al «Apóstol del Brasil».

21. La primera pieza dramática conocida de Anchieta es el Auto de *Pregação Universal*, representado por primera vez el día de Navidad de 1561 en la villa de S. Paulo de Piratininga, según reconoce el P. Armando Cardoso S. J. (ed.), *Teatro de Anchieta*, vol. III de sus *Obras completas*, São Paulo, Edições Loyola, 1977, pág. 116. En la obra, dos de los *meninos* de la danza del Acto IV introducen sendas quintillas en lengua española (ed. cit., págs. 136 y 137, respectivamente):

(4º menino)

Los Reyes, en este día,

(8º menino)

Madre del Señor Jesús,

Su temprana erradicación del archipiélago ha constituido un mantenido prejuicio a la hora de discutir su inserción en la lírica canaria: la crítica insular ha exhibido una oscilante actitud ante su obra (desarrollada en su totalidad en tierras brasileñas), que lo ha condenado a la omisión, a la noticia parcial o a la exclusión absoluta de manuales, antologías e historias de la literatura española. La primera noticia biobibliográfica que se tiene en las Islas del escritor es la proporcionada, en el último tercio del siglo XVIII, por Viera y Clavijo en la «Biblioteca de los autores canarios»<sup>22</sup>, donde el ilustrado tinerfeño demuestra desconocer por completo su obra lírica, excepto el «Poema de la vida de la Virgen en 2080 dísticos», que cita a vuelapluma en el inventario que hace de sus escritos. Viera se deja llevar por la «universal opinión de héroe en santidad y taumaturgo de aquel siglo» que tenía el Venerable Padre y silencia toda pincelada de juicio literario sobre el estilo del jesuita, espíritu crítico de que hace gala en la pintura de otros autores de su «Biblioteca»<sup>23</sup>. Ya en este siglo los trabajos de Valbuena Prat<sup>24</sup> y Lorenzo-Cáceres<sup>25</sup>, pione-

---

os trajeron muchos dones.  
Yo vengo, con alegría,  
Señora Santa María,  
a pedir muchos perdones.

pues vos hablo en castellano,  
teneme de vuestra mano,  
para que vea vuestra luz  
en el reino soberano.

A falta de dos piezas, hoy perdidas (un entremés para una farsa representada el día de la Asunción de 1558, que originó su voluntaria delación ante el Santo Oficio, y una comedia que celebraba la toma de posesión del obispo don Cristóbal Vela en 1576, según refiere A. Millares Carlo en su *Biobibliografía de escritores canarios*, ed. cit., t II, 1977, págs. 169 y 126, respectivamente), la primera obra teatral conservada de Cairasco es la *Comedia del recibimiento que se le hizo al Rvdmo. Sr. don Fernando Rueda, obispo de Canaria, en su Iglesia*, representada el día 8 de mayo de 1582 (vid. Millares Carlo, cit., pág. 127).

22. *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, introducción y notas de A. Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1971, t. II, págs. 864-865.

23. Para la labor de Viera y Clavijo como crítico y censor, véanse los trabajos de E. Romeu Palazuelos, «Viera y Clavijo, censor en Madrid», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 29 (1983), págs. 195-214, y Victoria Galván González, «Viera y la crítica literaria (I)», *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 39 (1995), págs. 91-104, y «Viera y la crítica literaria (y II)», *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 40 (1996), págs. 89-108.

24. *Historia de la poesía canaria*, I, Barcelona, Seminario de Estudios Hispánicos, 1937.

25. *La poesía canaria en el Siglo de Oro*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1942.

ros de la historiografía literaria insular, se reducen, en el primer caso, a la omisión, y en el segundo, a la imagen estereotipada del religioso sin asomo del poeta español<sup>26</sup>. Continuator de éste último es el panorama crítico de Sánchez Robayna *Poetas canarios de los Siglos de Oro*<sup>27</sup>, donde se le niega a Anchieta su condición *canaria* y se le adscribe a otro mapa poético, el brasileño. Desde esta perspectiva el jesuita comparte con otros autores de la tradición insular (Manuel Álvarez de los Reyes, Silvestre de Balboa, Bernardo González de Bobadilla) una identidad cultural no asociable a las Islas, a las que sólo parece unirles el accidente geográfico de su nacimiento. Con todo, el criterio esgrimido por Sánchez Robayna en su «balance histórico-literario» termina por integrar al jesuita en la nómina de *poetas de Canarias*, que no de *poetas canarios*. Esta diferencia de categoría crítica había legitimado y justificado su exclusión de algunas antologías<sup>28</sup>, aunque se le restituye en otras<sup>29</sup>. Si bien en 1932, año de la primera edición de su *Ensayo*<sup>30</sup>, Millares Carlo desconocía las poesías del beato, ya ofrecía un panorama amplio sobre la biobibliografía de Anchieta. Por otra parte, la arbitrariedad del criterio adoptado por Artilles y Quintana en su *Historia de la literatura*

26. Dice Lorenzo-Cáceres: «El P. José de Anchieta (1533-1597), el gran tauromaturo del Brasil, sobresale del conjunto redondo de catolicidad y de rumores de la selva brasileña. Sus obras en latín y en lengua tupí labran la perennidad de su paso entre maravillas dirigido hacia los altares» (págs. 11-12).

27. La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1990.

28. Por esta razón Sánchez Robayna no incluye ninguna composición de Anchieta en su *Museo Atlántico. Antología de la poesía canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular, 1983. Tampoco lo incluye J. Artilles en su antología *Literatura Canaria I (Siglos XV-XVIII)*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1988.

29. En la *Antología de Poesía Canaria I (Siglos XV-XVII)*, Madrid, Edit. Rueda, 1984, Joaquín Blanco Montesdeoca edita la cantiga «Mil suspiros dio María», la glosa «Quiso Dios que diese vida» dedicada al mártir Ignacio de Azevedo y el *Auto de la Visitación de Santa Isabel*, la única pieza teatral compuesta enteramente en castellano y, posiblemente, la última obra que escribió.

30. *Ensayo de una bio-bibliografía de los escritores naturales de las Islas Canarias (Siglos XVI, XVII y XVIII)*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1932: las páginas (69-86) que dedica a Anchieta no incluyen noticia alguna de los manuscritos en que se nos han conservado sus poesías. Serán añadidas en las posteriores ampliaciones y reediciones de la *Biobibliografía...*, cit., 6 vols., 1975-1992. Para el estudio de Anchieta, véase el vol. I (1975), págs. 181-250.

canaria<sup>31</sup> desautoriza la presencia de Anchieta y de su obra, pero sí admite, en franco agravio, la cita de otro «canario-americano», Silvestre de Balboa<sup>32</sup>, en el capítulo de «Épica renacentista». En cambio, A. de la Nuez sí lo repone como pionero de la poesía y del teatro brasileños y alude a su autoría de composiciones líricas en castellano<sup>33</sup>.

Las escasas y parciales ediciones de su obra han sido cómplices de su desconocimiento: tuvo que ser otro IV Centenario, el de la fundación de la ciudad de São Paulo, el que recuperara del ostracismo el conjunto completo de las poesías castellanas hasta hoy conservadas del Beato<sup>34</sup>. Forman parte del manuscrito Opp. NN. 24,

31. Las Palmas de Gran Canaria, Plan Cultural de la Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1978. En cambio, sí lo recupera S. Padrón Acosta, «Anchieta», *Poetas canarios. Anchieta. La época romántica. Las poetisas isleñas. El mito del almendro*, Santa Cruz de Tenerife, Librería Hespérides, s.a., págs. 7-18.

32. Es autor de la que se considera la primera obra lírica de la literatura cubana: *Especulo de paciencia* (escrita hacia 1608; existen dos ediciones modernas, ambas de Lázaro Santana: Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1981, y Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias [ Biblioteca Básica Canaria, 61, 1988) es la crónica lírica, con cierto acento neoépico, del secuestro y liberación del obispo Juan de las Cabezas Altamirano en el puerto de Manzanillo de Cuba. El interés de esta obra menor es el sincretismo cultural de una visión mixta que hace convivir al mundo indígena y sus divinidades con la mitología clásica. Como Anchieta, Silvestre de Balboa es ejemplo de «una suerte de símbolo o metáfora de la aclimatación (o aculturación) distintiva» (Sánchez Robayna, *Poetas...*, cit., pág. 16), del encuentro de dos *conceptos* poéticos, el europeo (clásico) y el americano.

33. A. de la Nuez Caballero, *Breve Historia de la literatura canaria*, Madrid, El Museo Canario, 1977, pág. 17.

34. M. de L. de Paula Martins (ed.), José de Anchieta, *Poesías*, São Paulo, Museo Paulista, 1954. La edición es una reproducción crítico-diplomática del manuscrito Opp. NN. 24 que obra en el *Archivum Romanum Societatis Iesu* (ARSI) de Roma: se trata de una compilación de sus poesías líricas y dramáticas en portugués, castellano, tupí-guaraní y latín, excepto sus poemas mayores (el elegíaco *De Beata Virgine Matre Dei Maria* y el épico *De gestis Mendi de Saa*). En parte autógrafo y en parte apógrafo, ha servido de base para todas las ediciones posteriores. Para su descripción y contenido, véanse las reseñas, entre otros, de A. Cioranescu, «José de Anchieta: *Poesías*», *Revista de Historia Canaria*, XXI (1955), págs. 235-239, y de J. M. Fernández, S. J., «Obra interesante. Cancionero religioso, autos y piezas dramáticas del V. P. José Anchieta, S. J.», *Humanidades*, VIII, 16 (1956), págs. 281-285, y la obligada noticia bibliográfica de A. Millares Carlo, *Biobibliografía...*, I (1975), cit., págs. 231 y 234-244. Para la historia de los avatares de su transmisión, *vid.* J. González Luis, «Los poemas menores de Anchieta: manuscritos, ediciones y estudios», *apud* AAVV, *José de Anchieta. Vida...*, cit., págs. 253 y sigs.

que contiene a su vez composiciones líricas en portugués, latín y tupí, así como piezas teatrales, autos y diálogos dramáticos. El valor de esta edición se acrecienta porque incluye una reproducción fotográfica de las 208 páginas del texto que permite un análisis fidedigno del cuaderno. Extraído de éste, se conserva también en ARSI un opúsculo de veinticinco composiciones que su compilador, el padre Juan Antonio Andreoni, intituló en el siglo XVIII *El canarino del Cielo*: es significativa la dominante proporción de poesías en español, que parecen estar organizadas para la imprenta por la distribución temática y los títulos que «Antonil» añade a cada una<sup>35</sup>. Antes

35. Esta floresta lírica, que constituye el Opp. NN. 23 de ARSI, consta de dos partes: la 1ª es el texto en parte autógrafo de la *Doutrina do V. Padre Joseph de Anchieta*; la 2ª parte, que es la selección lírica propiamente dicha, comprende 47 folios en cuya portada, de distinta letra que la del interior, se lee: *El canarino del Cielo* || *Canciones* || *Del Venerable Padre* || *Joseph de Anchieta* || *de la Comp.ª de Jesu Missiona* || *rio Apostolico en el Brasil.* || *Sacadas puesto q' no todas ad literam* || *por el P.ª Joan Antonio Andrioni, natu- ral de Luca de Toscana, y Proc.ª q' fue de la Comp.ª en el Brasil, del outro libro* || *de varias poesias del V. P.ª Anchieta, q' contiene 208 hojas numeradas.* || *El titulo = Canarino Et.ª = allude* || *aq' fue el V. P.ª natural de Tanarife,* || *una delas Islas Canarias.* || *El mismo P.ª Andrioni tenia aqui* || *tresladada, y enterida mas con algunas* || *explicacionsillas no muy necessarias en* || *23 hojas la doctrina del mismo V. P.ª* || *q' al principio se vee de su propia let- ra en las 23 hojas, q' de por si van numeradas.* (Agradecemos a la profesora Manuela Marrero Rodríguez su asesoramiento en la transcripción). Se incluyen las siguientes poesías castellanas (citamos por el primer verso): «Yo nascí porque tú mueras» (mote y glosa); «Tú nasces y yo no muero» (mote y glosa); «¡Oh Dios infinito»; «¿Quién vio al Pastor»; «Pues paristes a Dios vivo»; «Ésta Virgen yo barrunto»; «¿Qué se podía pegar» (mote y dos glosas); «Jesús buen Pastor»; «El Pastor fue a juntar»; «Pues venís a rescatarnos» (mote y glosa); «Mil suspiros dio María» (mote y glosa); «Con suspiros la Madre sollozando»; «Venid a suspirar con Jesús amado»; «Tras del río de los cedros»; «Quien murió por darnos vida» (mote y glosa); «El que muere en el pecado» (mote y glosa); «Pecador, / tú engulles con gran sabor», «¡Oh descuido intolerable» y «Ama a Dios, que te creó» (tres motes con sus glosas respectivas que pertenecen al acto III del *Auto de San Lorenzo* [cfr. A. Cardoso, S. J., ed., *Teatro de Anchieta*, vol. III de las *Obras completas*, São Paulo, Edições Loyola, 1977, págs. 179-186]); «El buen Jesús me prendió» (mote y glosa); «Por Jesús, mi Salvador» (parlamento de San Lorenzo en el acto I del mismo *Auto* [vid. ed. cit., págs. 143-144]) y el poema «Mira el malo con dureza». (Por cortesía de la *Curia Praepositi Generalis Societatis Jesu* de Roma y, especialmente, de los PP. Joseph De Cock, Director del Archivo, e Isidro Mª Sans, Secretario Regional para España, nos fue facilitada la reproducción del Opp. NN. 23).

de la segunda (y última<sup>36</sup>) edición moderna de la *Lírica espanhola* de Anchieta, la del P.º Armando Cardoso<sup>37</sup>, habían salido a la luz algunas composiciones aisladas<sup>38</sup> o como parte de una antología del Beato<sup>39</sup>. La sangrante ausencia de una edición anotada, con pie de imprenta español, de sus poesías castellanas y la necesidad de un estudio que valore la función de Anchieta en la poesía insular y nacional del siglo XVI justifican nuestra propuesta.

36. En los días previos al Congreso Internacional «IV Centenario de Anchieta» vio la luz el último de los trabajos colectivos auspiciados por el Proyecto Anchieta (PB-1014 Madrid 1988): F. Hernández González, V. Rodríguez Jiménez y F. González Luis, *José de Anchieta. Poeta, humanista...*, cit. Contiene un estudio temático, estilístico, métrico y estrófico de la poesía lírica española (págs. 163-182) y una «Breve antología de poesías castellanas»: «Recemos, Rubén, la prima», «Desterróse el rey del cielo» (fragmento), «Quién verá al pastor» y «Lo dulce no gustará», amén de algunos textos teatrales.

37. Forma el tomo II del vol. V de las *Obras completas*, São Paulo, Edições Loyola, 1984.

38. El P.º H. Abranches Viotti, «A poesia de Anchieta», *Sedes Sapientiae* (São Paulo), 1953, págs. 45-52, editó el mote y la glosa del poema al hermano Manuel Álvarez «Ovejero, / de pastor hecho guerrero» y un fragmento de «¡Desdichado pecador!», que comienza en el verso «Yo soy vida verdadera», que Viotti titula *Advertencia de Cristo al pecador*.

39. P. Fuentes y Valbuena, *El beato padre José de Anchieta, S. J. (1534-1597), poeta épico latino, Apóstol del Brasil*, monográfico de *Perficit* (Salamanca), X (1979). En la «Antología Anchieta» incluye la letrilla para la fiesta del Rosario, «Cuando la Virgen María», y la que se supone compuesta para la fiesta de la Concepción, «¡Oh niña, hermosa estrella!» (págs. 171-172). También el profesor J. González Luis editó, en el volumen colectivo *José de Anchieta. Vida y obra*, cit., págs. 349 y sigs., un haz de poesías castellanas: «Dallí luego fue ayuntar»; «Tras del río de los ciedros»; «La tarde comenzaba»; «No sabe que al dolerse»; «¡Oh niña, hermosa estrella»; «Recemos, Rubén, la prima»; «Pues paristes a Dios vivo»; «Quien murió por darnos vida»; «El que muere en el pecado»; «Los que muertos veneramos»; «Lo dulce no gustará» y «Quiso Dios que diese vida». El teatro castellano de Anchieta tampoco ha tenido mejor fortuna editorial que su poesía: lo olvida R. Fernández Hernández en su *Teatro canario I (Siglos XVI al XX)*. *Antología*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991. Sin embargo, Luis Alemany, *El teatro en Canarias. Notas para una historia*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife (Colección Añaza, 3), 1996, pág. 11, lo recupera como «el primer autor dramático que surge en las islas» y cuya producción «se integra en el esquema didáctico del llamado teatro jesuítico, en el cual utiliza indistintamente las lenguas española, portuguesa y tupí, a través de títulos como *Drama para extirpar los vicios de Brasil*, *Jesús na festa de San Lourenço* o *Pregaço universal*».

Según el códice, el corpus poético castellano de Anchieta consta de treinta y seis composiciones pues el copista repite en dos ocasiones, con ligeras variantes, el poema «Tras del río de los cedros»<sup>40</sup>. En el conjunto también consideramos tres piezas líricas que el P.<sup>o</sup> Armando Cardoso asocia, en cambio, a la representación dramática del *Diálogo de Cristo con Pero Dias*: la letra «Si quieres firmeza y luz» con su glosa, como canto de introducción; el diálogo propiamente dicho, «Di, Pedro, ¿qué has perdido?», representado en el atrio de la iglesia, y, por último, la canción también glosada «Los que muertos veneramos», como despedida del entremés<sup>41</sup>. A pesar de la unidad conceptual (la fiesta del martirio) y temática (hechos históricos del ataque a los jesuitas en 1570 y 1571 en aguas atlánticas<sup>42</sup>) de las tres composiciones, es bien cierto que el teatro anchietaño se caracteriza por su hibridez lingüística, donde el castellano ocupa una función no secundaria pero sí complementaria (reservado a figuras controvertidas, como entidades alegóricas, algún santo, Satanás, embajadores, emperadores, etc.). La trayectoria dramática del beato se inclina de modo transparente por la función pedagógica y dogmática, estrategias que exigen la instrumentalización lingüística de la escena y, por tanto, la composición de los textos teatrales en las lenguas habladas mayoritariamente en los lugares de la representación: portugués y tupí. Por otro lado, este supuesto entremés no corresponde, en rigor, a la fase de progresiva castellanización que se aprecia en las últimas piezas (*Auto de San Mauricio* [1595] y *Auto de la Visitación de Santa Isabel* [1597]). En todo caso, la *teatralidad* de las tres composiciones poéticas advierte de las frecuentes intersecciones que, en la obra de Anchieta, se producen entre poesía y teatro y que, en ocasiones, difuminan las fronteras entre la creación lírica y la dramática. En sus poemas encontramos, a veces, un

40. Aparece en los fols. 19r-20r (faltan en el manuscrito los fols. 19v y 20v) y en el fol. 42r. Las variantes corresponden a los siguientes versos:

6	Postrado <i>sobre</i> su rostro	Postrado <i>ante</i> su rostro
32	que recibirlos salía	que <i>a</i> recibirlos salía
37	que <i>el cielo formado había</i>	que <i>del cielo es alegría</i>
44	cada cual <i>lleva porfia</i>	cada cual <i>le daba a porfía</i>

41. Vid. P.<sup>o</sup> Armando Cardoso, S. J. (ed.), *Teatro de Anchieta*, ed. cit., págs. 193 y sigs.

42. Cfr. nota 18.

encendido afán de diálogo con el interlocutor (Cristo, el pecador, la Iglesia, la Virgen Madre, el Niño Dios...)<sup>43</sup>, al tiempo que en algunos parlamentos dramáticos se despierta la naturaleza de un lirismo arrollador: el mismo Armando Cardoso estimó como textos de *lírica espanhola* fragmentos de sus piezas teatrales cuando da pie en su edición al himno de los romeros o al monólogo de la Virgen en el *Auto de la Visitación*, o como lo evidencia la palpable estructura *poética* de canción en los motes y glosas respectivas del Temor y del Amor de Dios en el *Auto de San Lorenzo*. La cercanía de la palabra lírica y de la palabra dramática encuentra su razón común en la naturaleza elocutiva y musical de la *cantiga* o *canción*, que fue el cauce poético preferido de Anchieta: desgajados de sus autos, ciertos parlamentos son susceptibles de ser adscritos a un ámbito exclusivamente lírico (como el de la recitación); incorporados al protocolo de una fiesta, algunos poemas pueden adoptar una ejecución escénica: esta *reversibilidad* explicaría la naturaleza mixta de las tres composiciones del entremés y su legítima inserción en un género u otro.

Las ventajas que ofrece la consulta facsimilar del códice en el que se halla su obra poética castellana también han engendrado, paradójicamente, ciertos obstáculos: el manuscrito, al que le falta un folio al comienzo y algunos en el interior<sup>44</sup>, es oficio de varias manos, la del propio poeta y la de uno (o varios) copista(s) que intervinieron más que el mismo autor<sup>45</sup>. La organización de las composiciones obedece más al criterio acumulador de una compilación que al cuidado de una ordenación lógica, genérica o temática. Se publicó, en

43. Incluso visible desde la estructura externa, como el villancico-diálogo «Jesús, buen pastor».

44. Como indica M. L. de Paula Martins, ed. cit., pág. 10.

45. La parte autógrafa corresponde a los fols. 9-10, 21-27, 61-84, 135-142 y 200-206. La ausencia en el cuaderno del poema épico *De rebus gestis Mendi de Saa*, del *Auto da Pregação universal* y del poema *De Assumptione Beata Virginis Mariae* hace sostener a la profesora de Paula Martins que el intervalo cronológico para las fechas de las composiciones incluidas corresponde al comprendido entre 1578 (el poeta se traslada a Rio de Janeiro, donde permanece hasta 1586, año en que pasa a residir en Espírito Santo, «campo principal e quase total da obra contida no cuaderno») y 1595, fecha corregida por A. Cardoso en su edición del *Teatro, op. cit.*, pág. 23, y ampliada hasta 1597, año de su muerte, en que escribe para la fiesta del 2 de julio de los cofrades de la Misericordia (Vila Velha) el *Auto de la Visitación de Santa Isabel*.

São Paulo (1954), por vez primera el *livrinho de varias poesias* en que se conserva el conjunto de las composiciones líricas y dramáticas castellanas hasta hoy conocidas de Anchieta (junto a su producción en lengua portuguesa, tupí y algunas composiciones latinas): el manuscrito es un cuaderno mixto (medio apógrafo, medio autógrafo), obra de varios copistas amén del propio poeta, y heterogéneo (compuesto de varios fascículos diferentes) que precisa de un examen codicológico, minucioso e iluminador, que la Dra. de Paula Martins no proporciona. Con todo, es la edición más completa y útil (permite trabajar con la reproducción fiel de los textos), aunque carece de anotación. La del P<sup>o</sup> A. Cardoso, S. J. (J. de Anchieta, *Lírica espanhola...*, cit.), basada en la anterior, mezcla fragmentos líricos y dramáticos y propone una organización temática y estrófica de libre interpretación. El arbitrario desorden del códice dificulta la datación de las poesías, excepto de aquellas que se vinculan a alguna circunstancia histórica (como las que se asocian al episodio del martirio de Ignacio de Azevedo, Manuel Álvares o Pero Dias [1570-1571]). Si además resulta que las poesías líricas españolas pertenecen a la parte apógrafa (excepto el *Auto de la Visitación*, escrito de puño y letra por un Anchieta «já muito doente»), el estudio y la anotación filológicos deberán, cuando menos, recelar de las distracciones y de los errores del (de los) copista(s). Aunque el cuaderno no implique una disposición cronológica, de Paula Martins advierte un *movimiento lírico* en la actitud creadora del beato, que abandona el subjetivismo meditativo de sus primeras composiciones (normalmente en castellano) para adoptar, en una segunda fase, una identidad didáctica y de servicio a las celebraciones religiosas y festivas (primero en portugués y, luego, en tupí); en última instancia, Anchieta desemboca en el desarrollo final de

longas peças teatrais catequéticas e eruditas, onde se confundem mitologia e cristianismo e se exhibe variedade de línguas, nem sempre exatas, mas ricamente baralhadas, enfeitadas com trocadilhos e agudezas à moda da época.<sup>46</sup>

Su temprana erradicación, geográfica y cultural, del archipiélago y de España no le impiden ser un poeta castellano, porque en su

46. M. L. de Paula Martins, ed. cit., pág. 12.

lengua materna compondrá un racimo de composiciones líricas, fragmentos dramáticos y una pieza teatral íntegra, el *Auto de la Visitación de Santa Isabel*, escrito en las postrimerías de su trayectoria creativa y vital. Frente a sus poemas mayores en latín y a su considerable producción literaria en lengua tupí, el haz de poesías (líricas y dramáticas) castellanas supone un ejercicio secundario pero no de menor altura estética. Parcial o insuficientemente publicado, el corpus lírico en español ha pasado, en general, inadvertido para los historiadores, para los editores y, consecuentemente, para los lectores. Un problema emerge del otro: el poeta español José de Anchieta no está editado porque sus poesías líricas castellanas son casi desconocidas en las Islas y en nuestras bibliotecas, donde moran contadísimos ejemplares<sup>47</sup>, penuria bibliográfica que lo convierte en un *raro* de nuestras letras. Todo ello resulta aún más revelador si consideramos, como muy bien advierte A. Cioranescu, que en el *livrinho de varias poesias* «salta a la vista el peso excepcional de las composiciones en español, casi la mitad del conjunto; [donde] son también las mejores y, junto con los párrafos españoles del teatro, las de mejor nivel conceptual»<sup>48</sup>. Fue, sin duda, el primer poeta brasileño, el primer poeta tupí y el primer autor de una gramática sobre una lengua indígena, pero olvidamos que también Anchieta fue el primer escritor *canario*, esto es, el primero que, en las Islas, compone versos para la escena: sus fragmentos castellanos del *Auto de Pregação Universal*, su primera pieza dramática conocida<sup>49</sup>, son anteriores a los primeros autos dramáticos de su contemporáneo Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610)<sup>50</sup>, siempre considerado

47. En la Biblioteca Universitaria de La Laguna se encuentran casi todos los volúmenes de las *Obras completas* editadas por Loyola (São Paulo), pero sólo contamos con un ejemplar de la edición de M. de L. de Paula Martins (São Paulo, Museo Paulista, 1954), en la Biblioteca del Instituto de Estudios Canarios.

48. *José de Anchieta, escritor*, La Laguna de Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 1987, pág. 13.

49. Representada el día de Navidad de 1561 en la villa de São Paulo de Piratininga, a juicio de A. Cardoso, S. J. (ed.), *Teatro de Anchieta*, São Paulo, Edições Loyola, 1977 (*Monumenta Anchieta - Obras Completas*, vol. III), págs. 115 y 116.

50. Aún admitiendo la Comedia representada al obispo de Canarias don Cristóbal Vela en 1576 (cfr. A. Millares Carlo y M. Hernández Suárez, *Biobibliografía*, ed. cit., vol. II, pág. 125), recién descubierta y en fase de estudio y edición, la obra dramática de Anchieta sigue siendo, en el rigor de las fechas, anterior. Al parecer, Cairasco de Figueroa escribió un entremés para una farsa, representado el 15 de

hasta ahora como «el príncipe de los poetas canarios»<sup>51</sup>. Es José de Anchieta, por tanto, el primer dramaturgo y el primer poeta de Canarias aunque no escribiera un solo verso castellano en su tierra natal. La condición *mestiza*, tantas veces esgrimida, de «canario-brasileño» no invalida la *nacionalidad lírica* de su cancionero, castellano por concepción y por palabra poética. Las composiciones españolas que el *livrinho* nos ofrece, conservadas al dictado de la tradición oral y manuscrita del propio Beato o de sus copistas, corresponden a moldes y formas de la contemporánea *poesía a lo divino*, esto es, sacra y divinizada o «vuelta a lo divino» desde moldes profanos, en sus vertientes catequética (la redención, el pecado, la fe, la Pasión y Muerte de Cristo), devocional (la Inmaculada Concepción, San Cristóbal, el rezo del rosario) y panegírica (el martirio de los hermanos Ignacio de Azevedo, Manuel Álvares y sus compañeros o la de Pero Dias y los suyos). Sus poesías obedecen a la exigencia de su misión pedagógica y su escritura está sometida, casi siempre, a la *circunstancia*.

Dejando a un lado las composiciones dramáticas en lengua española, el conjunto de los textos de poesía lírica castellana, mezclada con el resto de la producción en otros géneros y lenguas en las que escribió Anchieta, adopta en el manuscrito una arbitraria disposición temática y una aleatoria distribución, debidas más a la necesidad práctica de una recopilación que a un criterio de organización literaria. A juicio de A. Cioranescu, no se trata de

---

agosto de 1558, pero desapareció, posiblemente a manos del mismo autor (*ibidem*). En lo que respecta a la producción lírica no dramática, no es fácil precisar si las primeras canciones esdrújulas del grancanario —década de 1570— (*vid.* A. Sánchez Robayna, «Algo más sobre los esdrújulos (Con una canción inédita de Cairasco)», *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, La Laguna, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 1992, pág. 158 ss., y, especialmente, la nota 12) anteceden a las poesías del Beato; entre las pocas que pueden ser datables, a pesar del carácter circunstancial de su poesía, están las que Anchieta compuso en loor de los hermanos mártires que murieron, en aguas canarias, a manos de piratas en 1570 (cfr. M. Gonçalves da Costa, «Mártires jesuitas...», *cit.*), que constituyen, en palabras de A. Cardoso, el «Cancioneiro dos Mártires do Brasil» (*vid.* A. Cardoso, S. J. [ed.], *Lírica espanhola...*, *cit.*, pág. 92 ss.).

51. Así, en línea con la tradición, lo reitera A. Sánchez Robayna en sus *Poetas canarios...*, *cit.*, pág. 13.

una compilación que el autor hizo de sus propias obras con la intención de mandarlas a publicar; sino que parece responder más bien a una intención utilitaria: al deseo de tener a mano, para cualquier circunstancia, los textos poéticos, y en algunos casos, teatrales, que completaban e ilustraban su actividad de misionero. A esta circunstancia se debe el relativo descuido del texto, así como la presencia de algunas composiciones de cuya autenticidad dudan los editores.<sup>52</sup>

En el manuscrito se conserva toda la producción lírica y dramática que Anchieta escribió en castellano y sufre, como las poesías en lengua portuguesa y tupí, las mismas dificultades de interpretación y datación que un examen codicológico podría aliviar en parte. No es posible determinar, sin analizar previamente los fascículos que componen el códice, si la compilación se debe a la mano de un copista o de varios, amén del propio poeta; si se realizó en un corto o largo período de tiempo y en vida o no de Anchieta; si los textos apógrafos fueron tomados de copias manuscritas del autor o de versiones secundarias u orales; si el espíritu que animó al compilador o compiladores fue el de ofrecer una selección o el de alcanzar un inventario exhaustivo de las obras del Beato. Sabemos, por las deposiciones de algún testigo en el proceso para su beatificación, que, a propósito de sus cantigas, su autor «las daba escritas y las hacía cantar»<sup>53</sup>. Estas copias, facilitadas a los hermanos de la Compañía, a los *meninos* de su escuela, a los actores de sus autos o a los recitadores de sus poesías en las celebraciones eclesiásticas, pasan de mano en mano hasta perderse o, en la mayoría de los casos, incorporarse a la memoria colectiva en virtud del canto o de la declamación. El agudo sentido que Anchieta tenía de la *praxis* pastoral no le inspiró suficiente celo como para fijar el texto de sus obras en una edición que las preservara de las adulteraciones orales: el Beato no escribía para la imprenta, sino para el magisterio diario de su apostolado, para el *evangelio* cotidiano impartido a indios y colonos. Sus canciones, glosas y contrafacciones eran ejercicios de predicación que, bajo la envoltura amable de la poesía, se disfrazaban de juego oral, de

52. «José de Anchieta, *Poesías*», *Revista de Historia Canaria* (La Laguna), XXI (1955), págs. 236-237.

53. Testimonio de Juan de Sousa Pereira, citado por A. Millares Carlo, ob. cit., t. I, 1975, pág. 229.

canto infantil o de recitación colectiva. No podía ser de otro modo para un auditorio que, tanto desde el punto de vista intelectual como religioso, era mayoritariamente analfabeto. Así pues, fruto de sus devociones o de sus necesidades pedagógicas, Anchieta componía cancioncillas líricas que entregaba escritas de su propia letra para ser interpretadas por calles y plazas, sin preocupación editorial alguna. Una vez salidos de sus manos para una escenificación, para una procesión, para una efeméride, para la ilustración de abstractos conceptos del dogma o para el regocijo popular de la fiesta, estos billetes o papeles no regresaban, seguramente, a su autor; de ellos, con toda probabilidad, éste no había guardado copia, como fue práctica común y generalizada en los autores de nuestros Siglos de Oro<sup>54</sup>. Por ello, hemos de ser cautelosos a la hora de considerar la fidelidad de las poesías del manuscrito, precaución que se extrema a propósito de las poesías líricas castellanas, toda vez que forman parte del conjunto apógrafo del cuaderno<sup>55</sup>. Esta circunstancia recomienda la prudencia en la valoración de la lengua literaria de Anchieta, que parece regresar a las sonoridades del arcaísmo sintáctico (con la corriente anteposición del complemento al infinitivo: *por te dar mi amor, de te dar mi amor*), fonético (en las vacilaciones del timbre vocálico: *treslado, moriesen, dilicados, vestió, receber*) o léxico (*dispargida, fosse garida, captivo, perenal, sancta, flama*), si

54. Concluye A. Rodríguez-Moñino (acerca de la transmisión impresa de la poesía lírica) que «... el libro, el volumen impreso con la obra lírica de un autor, es excepción en los grandes poetas de los siglos de oro. No importa que Pedro de Padilla, Cristóbal de Mesa, Vicente Espinel o Jáuregui estampen sus rimas, mientras el lector no tenga a su alcance las de los astros de primera magnitud como Garcilaso, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, don Luis de Góngora o don Francisco de Quevedo» (*Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968, pág. 24). Véase un rosario de ejemplos en su colección de trabajos *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro*, prólogo y edición al cuidado de E. M. Wilson, Barcelona, Ariel, 1976.

55. Excepto el *Auto de la Visitación de Santa Isabel*, oficio amanuense de un Anchieta postrado y con el pie en el estribo de la muerte; esta circunstancia, no obstante, lo convierte en el texto más fidedigno de cuantos se conservan en el OPP. NN. 24. Dice Armando Cardoso, S.J. (ed.), *Teatro...*, cit., pág. 340: «Aí o encontrou, talvez já de cama, uma representação da Confraria da Santa Casa de Misericórdia de Vila Velha, que veio pedir-lhe um auto para a sua festa, a 2 de julho. Este último autógrafa de seu caderno aparece escrito com mão trêmula». Tras los últimos versos del auto se lee en el manuscrito esta nota de letra contemporánea: «Esta é a derradeira que o P. José fez em sua vida, estando já muito doente» (fol. 206r).

bien el (o los) copista(s) portugues(es) hace(n) sentir su personalidad lingüística (*depois* por *después*; *afeou* por *afeó*; *espíños* [*espinhos*] por *espinos*; *sua* por *suya*; *primeiro* por *primero*; *grilho-nes* por *grillones*; *deixamos* por *dejamos*, o cuando restituye[n] la -e paragógica: *castidade, humildade, charidade*).

El corpus conservado de textos poéticos en lengua española consta de treinta y cinco composiciones<sup>56</sup> a modo de florilegio de canciones en loor de Cristo, de la Virgen, de algunos santos y de mártires, cuya identidad de *colectánea a lo divino* congenia con la variedad temática del manuscrito. La naturaleza miscelánea de este *cancionero religioso* parece obedecer al mismo principio de yuxtaposición que anima al códice, pues uno y otro resultan de la reunión de poemas aislados e independientes<sup>57</sup>. En la diversidad desordenada que los constituye parece cifrarse su identidad: tanto el *cuaderno* como la *selva* de poesías líricas castellanas pueden concebirse como opúsculos devocionales o sucintos compendios *divinos*, semejantes a las *flores sanctorum* que menudearon en la época como breviarios poéticos bajo la fórmula de hagiografías literaturizadas<sup>58</sup>. A pesar de

56. Incluimos la cantiga «Si quieres firmeza y luz» en el conjunto de poesías líricas, dedicada a uno de los mártires que perecieron en 1571 en aguas atlánticas a manos del pirata Jean Capdeville, y que A. Cardoso interpreta libremente como parte introductoria de un supuesto entremés en torno al tema del martirio: *vid. Teatro...*, ed. cit., pág. 193 ss.

57. Sobre la transmisión manuscrita de la poesía en los Siglos de Oro comenta A. Rodríguez-Moñino: «Cuando registramos hoy algún códice autógrafa, en general se trata de un tomo en el que se han encuadernado diversos papeles que andaban sueltos (...). La inmensa mayoría [como el *livrinho de varias poesías* de Anchieta] de los volúmenes que recogen obra de un autor con cierta unidad, son tarea no autógrafa, sino de copistas o amigos que acarrear de acá y de allá lo que pueden, de papeles varios donde no hay atribuciones» (*Construcción crítica...*, cit., págs. 24-25).

58. La poesía de las Islas hizo florecer durante los siglos XVI y XVII este tipo de devocionarios líricos: Bartolomé Cairasco de Figueroa fue autor del más ambicioso *flos sanctorum* conocido, el *Templo militante, triunfos de virtudes, festividades y vidas de Santos* (1602-1614), ingente tesoro hagiográfico no superado por ninguna otra obra del género; Manuel Álvarez de los Reyes es autor del *Libro Real de las alabanzas de la gloriosa Santa Ana y San Joaquín, y su carta ejecutoria, y letras en loor de otros santos* (1604), y fray Andrés de Abreu compuso una *Vida del Serafín en carne y vera efigies de Cristo San Francisco de Asís* (1692), amén de otros poetas menores. A este respecto A. Sánchez Robayna puntualiza: «Los temas que aborda la poesía canaria de este periodo no difieren de los dominantes en la lírica hispánica de la época. Considerada en su conjunto, sin embargo, una parte considerable de la poesía canaria de los

la variedad, es posible encontrar cierta organización temática por subgrupos, y cronológica en casos concretos, que confirman, por excepciones, la imposibilidad de una datación garantizable, a pesar de que casi todas las poesías pueden sujetarse, paradójicamente, a una celebración, a una festividad o a una ocasión concretas.

#### «MUDAVA CANTIGAS PROFANAS AO DIVINO...»

No han faltado juicios que conceden a esta poesía la dolencia «de una pobreza conceptual, de una exagerada sencillez que raya en lo elemental»<sup>59</sup> y de una *funcionalidad* extraliteraria que ha condicionado la calidad de su escritura y la visión de quienes se han acercado a ella. Sus poesías líricas castellanas esconden destellos de *verdad poética* y de *autenticidad* literaria que trascienden al religioso y al evangelizador. Anchieta es, ante todo, un poeta de su siglo: la lírica quinientista (y aún seiscientista) de las Islas es mayoritariamente religiosa y, como Cairasco de Figueroa, Fray Andrés de Abreu, Manuel Álvarez de los Reyes, Juan Bautista Poggio o Pedro Álvarez de Lugo<sup>60</sup>, también escribe en lira devota o hagiográfica. Con todo, no queremos establecer con estos autores vínculos que seguramente no existieron, pero indudablemente el beato, aunque no escriba *porque* ellos lo hagan, sí concibe la poesía *como* aquellos lo hicieron: como *instrumento* pedagógico y como *expansión* espiritual. Anchieta, creador polilingüe, reserva al español, no en actitud renacentista de dignificación lingüística, sino para estimular «un efecto del arte, como en Gil Vicente, en Camões y en muchos más poetas lusitanos, que prefieren el castellano para traducir las inspiraciones líricas de

---

Siglos de Oro es de temática religiosa: poetas como Fray Andrés de Abreu y Manuel Álvarez de los Reyes no escribieron en otra cuerda; Anchieta, Cairasco, Poggio y Pinto de Guisla son en buena medida poetas religiosos. Puede decirse, de este modo, que la temática religiosa —en sus vertientes devota (o subjetiva) y hagiográfica— es, por su importancia y su abundancia, la dominante en los poetas canarios de los siglos XVI y XVII» (vid. *Poetas canarios...*, cit., pág. 30).

59. Palabras de A. Cioranescu en un luminoso estudio introductorio a su obra: *José de Anchieta, escritor*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1987, pág. 11.

60. Véanse la significación y la trayectoria de estos poetas en el panorama crítico de A. Sánchez Robayna, *Poetas canarios...*, cit.

cierta elevación»<sup>61</sup>. Junto a las composiciones de circunstancia, junto a los cantares piadosos o votivos, junto a las canciones áridamente catequéticas anida la *poesía*, que asciende, desde la ingenuidad del verso, al hallazgo de la palabra cifrada en la desnudez de su canto. En Anchieta importa, sobre todo, el *verbo* que construye su itinerario amoroso: los errores del pecador, la candidez del Niño divino, la redención de Cristo en la agonía de la Cruz o el insondable dolor de la Virgen se transforman en un anhelo poético de armonía y compasión, definido por el omnipresente *tono dialógico* entre Dios y el hombre que hallamos en sus poesías. Pero Anchieta es poeta de un tiempo de transición literaria entre la Edad Media y el Renacimiento, que lo hacen oscilar del villancico y la cantiga a los géneros estróficos italianizantes: conviven en sus poemas el molde cancioneril del mote y de la glosa con la lira o el sexteto alirado, se conjugan los juegos conceptuales del Cancionero con las convenciones del lenguaje místico (la metáfora conyugal de Cristo y la Iglesia en el poema «Desterróse el rey del cielo») o cohabitan la cantiga o villancico mariano medieval («Recemos, Rubén, la prima») y la poesía de gravedad manriqueña («Los que muertos veneramos») con la lírica en *contrafacta* o divinizada sobre moldes profanos, propia del Siglo de Oro («Jesús, buen pastor»). Acude a las fuentes de la poesía popular para retomar la densidad de la canción tradicional, que recrea el escenario de la aflicción con la repetición expresiva de una misma fórmula:

[ ... ]  
En angustia tan extraña,  
que al Señor cercado había,  
éntrase el traidor de Judas  
con su infernal compañía,  
*en el huerto.*  
Prenden al manso cordero,  
que a recibirlos salía.  
Una sogá a la garganta  
el cruel sayón le ponía,  
*en el huerto.*  
Escupen su santa cara  
que en el cielo es alegría.

61. A. Cioranescu, *José de Anchieta, escritor*, cit., pág. 14.

Atan sus sagradas manos,  
que el cielo formado había,  
*en el huerto.*

Al Verbo del Padre eterno,  
hijo de la Virgen pía,  
de coses y bofetones  
cada cual lleva porfía,  
en el huerto.

Así pagas tú, sin culpa,  
buen Jesús, la culpa mía,  
y la que el primer padre  
cometió, gran osadía,  
*en el huerto.*<sup>62</sup>

¿Quién no reconoce en la narración precedente del prendimiento de Cristo el clímax angustioso de la célebre canción «En Ávila, mis ojos, / dentro en Ávila»? En otra composición, la lozanía del villancico le brinda la materia preciosa de sus núcleos líricos y la agilidad del pentasílabo juguetón la atmósfera de un encuentro rústico que no pierde su espontaneidad con la inversión *divinizada*:

¿Quién verá al pastor  
vestido de fiesta?

*Su zamarra puesta  
verá la pastora.*

¿Quién verá al pastor  
que vino del cielo,  
vestido de amor?

Tendido en el suelo  
por nuestro consuelo,  
se vistió de fiesta:

*su zamarra puesta  
verá la pastora.*

En tanta pobreza  
lo vio la pastora,  
que de frío llora  
la suma riqueza.

Mas con la bajeza,

62. Citamos por la edición de A. Cardoso, S. J. (ed.), *Lírica espanhola...*, op. cit., pág. 63.

hace grande fiesta:  
*su zamarra puesta*  
*verá la pastora.*<sup>63</sup>

En su frase poética se combina la sencillez del sentimiento con la gala del concepto, que en alguna ocasión cobra un acento y una frescura análogas a las cancioncillas de Santa Teresa:

Pan y vino veo,  
gusto pan y vino,  
mas, sin desatino,  
otra cosa creo.  
Por eso peleo  
contra mi sentido,  
porque lo comido  
es Dios que no veo.  
Sólo en él empleo  
la fe, con que vivo;  
hágome captivo,  
sin ver lo que creo.  
D'este me proveo  
para mi camino:  
este pan divino  
harta mi deseo.<sup>64</sup>

Con todo, las poesías castellanas de Anchieta admiten la identidad renacentista de un cancionero espiritual, no sólo por el dictado formal de la canción o cantiga sino por su organización temática en tres grandes núcleos: a) el dogma (Cristo y la Virgen); b) la fe militante (el martirio y la santidad) y c) la admonición (ética del perdón y del pecado). Como hará Lope de Vega en el «Romancero espiritual» de sus *Rimas sacras* (1614), Anchieta prodiga el itinerario poético por los episodios de la Pasión, para suspender en la plasticidad escenográfica el insufrible desconsuelo de la Virgen ante la Cruz; la pintura del dolor humano alcanza aquí la intensidad del patetismo:

63. Ed. cit., pág. 53.

64. Ed. cit., págs. 59-60.

Si queréis dar refrigerio  
a mis enojos,  
con morir se acabará  
mi gran fatiga.  
Pues os vieran expirar  
mis tristes ojos,  
dadme licencia, mi Dios,  
que muerta os siga.  
Y si no, llevad con vos  
al monumento  
mi llagado corazón,  
de penas lleno.  
No se aparte vuestro amor  
solo un momento,  
que mi alma os guardará  
dentro en su seno.<sup>65</sup>

Los poemas derivados de los tres núcleos principales de su poética (Cristo-Virgen-santos) resultan de la inercia del siglo, donde menudean opúsculos piadosos o colectáneas de carácter hagiográfico que luego harán género, el *flos sanctorum*<sup>66</sup>, a modo de breviarios líricos a medio camino entre la biografía y la devoción: Anchieta celebra, como la poesía religiosa de su siglo, el misterio de un doble milagro que se obra mediante la demostración de la naturaleza divina de algunos hombres (Azevedo, Álvarez, Dias, San Cristóbal) y de la naturaleza humana de lo divino (Cristo o la Virgen Madre).

Desde el punto de vista argumental, el mayor número de composiciones está dedicado a Cristo, representado mediante actitudes matizadas:

a) un tono *biográfico*, ya en recorrido general bajo la forma de un sucinto *Vita Christi* («Dallí luego fue ayuntar», «Pues venís a rescatarnos») ya deteniéndose en episodios concretos de su Pasión y Muerte, como la oración y el prendimiento en el huerto de Getsemaní («Tras del río de los cedros»), la flagelación y la agonía en la

65. A. Cardoso, ed. cit., págs. 38-89, prefiere la modalidad de la octava octosilábica con pie quebrado (tetra o pentasílabo), al modo de Gil Vicente. M. L. de Paula Martins, ed. cit., pág. 434, opta por el serventesio. El verso dodecasílabo es irregular en la métrica de Anchieta.

66. Véase nota 58.

Cruz («Cuando la muerte quería»), sus últimas palabras («La tarde comenzaba») o la expiración («No sabe al que dolerse»);

b) un tono *dialógico*, que persigue la humanidad de Jesús revelada en su misericordia para con el pecador («Vuestro Adviento» y «Mi venida»), en conversación mística con su Iglesia como grey («Desterróse el rey del cielo») o para ilustrar la paradoja cristiana de la vida/muerte («Yo nací porque tú mueras» y «Tú naces y yo no muero») en los deliciosos juegos conceptuales aprendidos en el Cancionero;

c) un tono *dogmático*, para allanar el misterio de la Redención en toda su plenitud («Pues paristes a Dios vivo», «¿Quién verá al pastor?») o el del Santísimo Sacramento («¡Oh Dios infinito!»); y

d) un tono *admonitorio*, que desnuda la ingratitud y la maldad irracional del pecador («Mira el malo con dureza», «Aquel que tiene por nombre» o «Venid a suspirar con Jesús anado»).

El segundo eje temático es fruto de su intensa devoción por la Virgen: Anchieta es, sin duda, uno de los más grandes escritores marianos de nuestra literatura. Es fama en su biografía que, como pago de una promesa durante su cautiverio entre los indios tamoyos, el Beato compuso su personal monumento poético a María en dísticos elegíacos, el *De Beata Virgine Dei Matre Maria*<sup>67</sup>. En sus poesías castellanicas el jesuita exalta el divino prodigio de su maternidad («El que viene»), el misterio de la simbiosis materno-filial («¿Qué se podía pegar?») o la humanísima conmoción de su sufrimiento ante la Cruz («Mil suspiros dio María»).

El P<sup>o</sup> A. Cardoso agrupó seis composiciones en un conjunto temático que denominó *Cancioneiro dos Mártires do Brasil*<sup>68</sup>. Este ciclo de poesías laudatorias tiene el referente histórico en dos expediciones de jesuitas efectuadas en 1570 y 1571: los hechos, bien

67. Dice A. Cardoso en su edición del *Poema*: «Anchieta escreve-o em primeiro lugar para cumprir um voto. Quería que Nossa Senhora o protegesse contra as tentações da castidade no meio de provocações incessantes entre os Tamoios de Iperuí, quando aí esteve por cinco meses, como refém de pazes, aos vinte e nove años de sua idade. Para alcançar esta graça fez voto de escrever a vida de Maria em dísticos latinos, e certo de ser ouvido começou logo seu poema, nos tempos em que não se ocupava com a catequese das crianças ou com as negociações da paz» (J. de Anchieta, *Poema da Bem-Aventurada Virgen Maria, Mãe de Deus*, São Paulo, Edições Loyola [*Monumenta Anchieta* - *Obras Completas*, vol. IV, t. I], 1988, pág. 26).

68. J. de Anchieta, *Lírica espanhola...*, ed. cit., pág. 92.

conocidos y suficientemente documentados, propiciaban una veta literaria que el espíritu de la Compañía, por boca de Anchieta, no dejó de celebrar bajo la consigna de la fe militante: «Los que muertos veneramos», cuyas fuentes se rastrean en la tradición moral de las *Coplas* de Jorge Manrique, y «Ahogólos en la mar» sirven de proemio al *Cancioneiro*; «Quiso Dios que diese vida» y «Lo dulce no gustará» se inspiran en el Beato Ignacio de Azevedo, y, por último, «Ovejero» y «Si quieres firmeza y luz»<sup>69</sup> toman como referentes literarios a los hermanos Manuel Álvares y Pero Dias, respectivamente.

Junto a las anteriores, la única composición fechable de la obra lírica castellana de Anchieta fue una pieza que escribió con motivo de la victoria de Lepanto sobre el agresor otomano, atribuida al rezo del Santo Rosario («Cuando la Virgen María», datable en torno a 1573). «¡Oh, Niña, hermosa estrella!», en cambio, festeja con anticipación uno de los dogmas que la Contrarreforma convertiría, ya en el siglo siguiente, en artículo de fe, la Inmaculada Concepción, y que despierta en el poeta una nueva y encendida ternura en su admiración mariana. La devoción a San Cristóbal, que hemos de suponer presente en el Beato desde su ciudad natal, le hace recrear el episodio de la conversión de las mártires Niceta y Aquilina en «Dos cabritas combatieron». Por último, un acontecimiento doméstico le procura a Anchieta la inspiración de su cantiga «El que muere en el pecado», acerca del caso comentado del adúltero que muere a manos del marido agraviado, tras desoír los consejos del jesuita: el incidente está aludido en la *Vida* de Pero Rodrigues<sup>70</sup>.

Todos los versos de Anchieta son, por pura lógica, de materia religiosa toda vez que su escritura viene condicionada por su personalidad de docente y misionero; no obstante, aunque en su huerto poético sólo hay lugar para las flores espirituales, Anchieta es un diestro amañador de conceptos y un ágil versificador que se nutre del abono de la tradición profana: los poetas del Cancionero le sirven

69. No compartimos el parecer, como hemos dicho, del P<sup>e</sup> A. Cardoso en su edición del *Teatro de Anchieta...*, cit., pág. 193 ss., que, con más generosidad que rigor textual, «rehace» un entremés con dos composiciones del *Cancioneiro*, «Los que muertos veneramos» y «Si quieres firmeza y luz», y un diálogo entre Pero Dias y Cristo, «Pedro, di, ¿qué has perdido?». La única pieza esencialmente dramática es la última, porque la estructura de mote desarrollado en una glosa acerca a las otras dos composiciones al dominio de la poesía esencialmente lírica.

70. Ed. cit., Libro II, cap. IV, pág. 114.

los núcleos líricos y las paradojas conceptuales de la vida/muerte, que también aprovechan los autores místicos; la literatura de caballerías y la lírica cortés le suministran giros y metáforas de un amor transformado en empresa guerrera (*militia amoris*); pero, sin duda alguna, asoman a sus versos los caudales de la tradición popular del villancico y de la canción o cantiga y le proporcionan, no sólo la frescura del ritmo y la cadencia expresiva de las combinaciones estróficas del octosílabo, sino también el aire rural e ingenuo de los ambientes pastoriles. Con todo, los versos de Anchieta sufren la transformación necesaria para que la espontánea efusión del sentimiento corporal en sus fuentes cobre el disfraz saludable de una poesía edificante para el espíritu: por efecto y obra de la *divinización* o *contrafacción*<sup>71</sup>, los versos cortesanos y el gozoso pastoreo del amor humano se invierten en canciones devotas de no menos intenso palpitar divino. El procedimiento no podía ser más certero al transformar, sin anular, una rica y pujante tradición lírica aprehendida en la memoria colectiva que, con la adulteración del giro *a lo divino*, cobraba una doble naturaleza (secular en lo profundo, sagrado en la superficie) eficaz para la enseñanza de la doctrina y hábil para el magisterio pastoral. Los testimonios de sus biógrafos acreditan su destreza divinizadora; el mismo Pero Rodrigues lo confirmaba en una cita ya socorrida pero necesaria:

Outras muitas obras compôs em diversos tempos, porque tinha para isso muita graça e facilidade, em todas as quatro línguas que sabia, latina, portuguesa, espanhola e brasílica. Mudava cantigas profanas ao divino, e fazia outras novas, à honra de Deus e dos santos, que se cantavam nas Igrejas e pelas ruas e praças, todas mui devotas com que a gente se edificava, e movia ao temor e amor de Deus.<sup>72</sup>

El profesor Extremera Tapia ha demostrado la filiación de algunas composiciones de Anchieta<sup>73</sup> y ha ilustrado los diversos

71. Para el desarrollo de esta original técnica literaria en el siglo de Anchieta, véase B. W. Wardropper, *Historia de la poesía a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, especialm. pág. 151 ss.

72. *Vida...*, ed. cit., Libro I, cap. IX, págs. 78-79.

73. «Ecos del cancionero y romancero peninsulares en el Brasil del siglo XVI», en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación*

procedimientos de *divinización* que aplicaba el Beato sobre las poesías originales, fueran éstas profanas o sagradas: el jesuita fue, en líneas generales, un contrafactista *completo*, es decir, procuraba «un cambio de palabras tal que, para comprender el significado total de la composición religiosa resultante, es preciso tener en cuenta el concepto contenido en el poema profano»<sup>74</sup>, si bien en ocasiones toma como referente, bien parte del mote, bien el estribillo profano, o, en fin, conserva la idea global de la composición sin mimetizar los versos, en una estrategia libre para modificar, conservar o suplantar secuencias que luego, de todos modos, se someten al desarrollo de la glosa devota<sup>75</sup>.

#### MORASÍA E IKATÚ (BUENO ES CANTAR Y DANZAR)

Algunos de los recursos estilísticos desmenuzados en sus poesías<sup>76</sup> nos bastan para verificar el uso convencional y *funcional* que el beato hace de metáforas, símiles, antítesis, anáforas, paralelismos o alegorías de una inocencia comprensible para el auditorio al que estaban destinadas: colonos e indios. He aquí la otra *verdad* de su poesía. Su lírica no es concebible sin la música, el canto o la elocución, sin el aparato de una efeméride, sin el protocolo de una proce-

---

*Hispanica de Literatura Medieval*, Granada, 1995, págs. 53-91, y el trabajo en colaboración con L. Trias Folch, «Un *contrafactum* de José de Anchieta: *Mira el malo con dureza*», en *Estudios Universitarios de Língua e Literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993, págs. 611-624.

74. Es una de las dos técnicas que J. M<sup>a</sup> Aguirre (*José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*, Toledo, Diputación Provincial, 1965, pág. 50) describe, en el uso del *contrafactum*, para retratar la relación entre la fuente y su derivado. El otro medio, el método formal, genera una contrafacción *incompleta* porque «las palabras del poema profano se cambian por otras, de tal manera que el poema religioso resultante no guarda relación alguna con el pensamiento del poema profano original» (*ibidem*).

75. Dice D. Alonso: «La existencia en ella de un núcleo (el villancico) y una glosa o desarrollo en coplas, facilitaba el proceso de divinización: unas veces basta, para pasar a lo divino, con cambiar la glosa; otras veces un ligero toque al villancico coadyuva con eficacia» (*Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981, 3<sup>a</sup> reimpr., pág. 229).

76. *Vid.* AAVV, *José de Anchieta. Poeta, humanista y apóstol de América*, cit., págs. 170 y sigs.

sión, sin el ritual de las celebraciones litúrgicas. La inspiración, el sentido, la concepción y la identidad de su *cancionero* se explican bajo el universo de la «fiesta», *lato sensu*, que se ejecuta en la lección escolar, en la recitación pública, en la elocución escenificada, donde se combinan tan sabia e inocentemente la máxima horaciana de *aprovechar deleitando* y la prédica jesuítica de mover la voluntad y edificar la conducta a través de los sentidos. Con todo, Anchieta sermonea y claudica como poeta cuando entrega sus versos a la sola instrucción o al catecismo puro: entonces la poesía *huye*, aunque en menos ocasiones de las que condena el prejuicio y en más de las que admite el ingenio.

Anchieta fue consciente enseguida de que, tanto en el *sertão* como en los *aldeamentos*, los indios estaban especialmente facultados para la entonación y el baile, habilidades desarrolladas en los rituales de la tribu o de la religión aborígen. También comprobó cómo el aparato externo y la teatralización de las ceremonias deslumbraba la inocente percepción de los indígenas. La larga experiencia junto a las comunidades autóctonas despertó en el jesuita la capacidad de aclimatar (*aculturar*) las consignas de la misión evangelizadora al medio natural y social de su peculiar auditorio, y alentó todos los recursos de persuasión *escénica* (visual y auditiva) para hacer deslizar, bajo la envoltura del *espectáculo*, el concepto abstracto, la enseñanza catequética o el espíritu del dogma. Desarrolló la función dialógica del *coro* y del *solista* tanto en el teatro como en la poesía lírica (el mote o estribillo sería ejecutado por el colectivo y las estrofas de la glosa corresponden al solista), rematando escenas con danzas o aderezando las procesiones y elocuciones con bailes y escenificaciones donde se implican actores y espectadores a través de fórmulas orales que se repiten como rezos o letanías líricas de una gran *puesta en escena* a la vista y a la comprensión, festiva y/o lúdica, de todos.

Cómplice de la danza o del *canto*, su poesía halló en las realidades del sentido la razón de su intangibilidad. El *cancionero* de sus poesías castellanas nos convoca al itinerario de sus *fragmenta amatoria* en el escenario de sus devociones y allí se obra el milagro: la poesía existe *a pesar de* la poesía.

Sin embargo, Anchieta no es sólo un refundidor: anclado en los usos métricos medievales y consciente de la cualidad representativa

que sus versos debían exhibir para obtener adeptos, incorporó todos los alicientes posibles para que, sometida su poética al dominio oral de la palabra, la ceremonia de su lectura, su declamación o de su ejecución entonada adoptara el reclamo de una fiesta para los indios, un juego para los escolares y de un espectáculo<sup>77</sup> para los colonos: a ello contribuyó poderosamente la música, sin la cual no puede concebirse el efecto artístico (y, bajo éste, el dogmático) de la poesía de Anchieta<sup>78</sup>. En sus canciones líricas también prevalece la concepción práctica, de ahí que su celebrado plurilingüismo no sea una actitud humanista ni que, curiosamente, se observe en su cancionero una transparente evolución estilística. Su conciencia poética se correspondió siempre con su temple de misionero de campo, de acción cotidiana y de verbo iluminado(r) bajo el que, junto al deleite de las percepciones, subyacía el provecho. Guaixará, el jefe de los diablos en el *Auto de San Lorenzo*, fulminaba con su recóndita simplicidad el misterio y el sentido de la poesía del Beato: *Moraséia e ikatú* (Bueno es cantar y danzar)<sup>79</sup>.

77. Semejante a los recursos empleados por la palabra dramática de sus autos, comedias, coloquios y entremeses (si tal diversificación admite su obra teatral); *vid.* al respecto el trabajo de L. Trías Folch y N. Extremera Tapia, «O teatro do padre Anchieta: recursos dramáticos para a evangelização», en *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura*, Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, 1996, págs. 158-167.

78. Aunque N. Extremera Tapia ha abierto el cauce para un mejor entendimiento de la relación entre la música y el texto en las contrafacciones de Anchieta (*vid.* arts. cit. en la nota 73, donde incluye partituras), se hace necesario un estudio musicológico general de las melodías que sirven de soporte a las poesías de Anchieta: a este respecto, véase el trabajo de J. I. Oliva «Anchieta en la polifonía brasileña contemporánea», en *Actas del Congreso Internacional «IV Centenario de Anchieta (1597-1997)»* [Universidad de La Laguna de Tenerife, 9-14 de junio de 1997], en prensa.

79. A. Cardoso (ed.), *Teatro...*, cit., pág. 146.

Ya advirtió, hace años, el P. Cardoso que la lírica en general de Anchieta es esencialmente popular<sup>80</sup>. Sus fuentes se localizan en la poesía castellana del siglo xv<sup>81</sup>, en el Cancionero y en el Romancero que anidaban en la tradición antes de la fecundadora irrupción del lirismo italianizante. Antes de que el castellano se impusiera (siempre presente en el río ininterrumpido de la poesía popular), la lírica trovadoresca de Castilla se compuso en gallego-portugués, pues sólo en la segunda mitad del siglo xiv se inició el cultivo de la lírica culta (amorosa, de burlas, doctrinal...) en lengua castellana: Anchieta se nutre de ambas vertientes. Sin embargo, junto a la línea cortesana de la poesía cancioneril que se conserva en las conocidas compilaciones (*Cancionero General*, *Cancionero de Baena*, *Cancionero musical de Palacio*, *Cancionero de Estúñiga*), no parece comparecer una corriente medieval de lírica religiosa, que se vaya aclimatando a los usos y donaires de la lírica profana, sino en un período muy tardío (fines del siglo xv o principios del xvi). Wardropper ha notado la falta de modelos líricos religiosos en el Medievo castellano que se prestaran a la contrafacción:

Limitándonos a la poesía devota, podemos afirmar que difícilmente se concibe una lírica popular de asuntos religiosos en la Edad Media española. La poesía «de tipo tradicional» sobrevive en los vestigios preservados en los villancicos u otros géneros populares de los cancioneros colectivos y de los poetas eruditos del siglo xvi. Ahora bien: toda esta poesía es profana. A pesar de haberse investigado estos tesoros tan abundantes de coplas tradicionales en lo que va de siglo, no se ha encontrado ni un ejemplo de lírica religiosa de probable origen medieval. Los villancicos

80. Véanse sus trabajos «Pesquisas anchietanas, I: A lírica vernácula de Anchieta», *Verbum* (São Paulo), xxvi (1969), págs. 169-191, y «Pesquisas anchietanas, II: O lirismo popular de Anchieta», *Verbum*, xxvi (1969), págs. 395-418.

81. Para una visión de conjunto véanse los trabajos de A. Deyermond, «La poesía del siglo xv», en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1979, vol. I: A. Deyermond, *Edad Media*, págs. 295-309, y «La poesía del siglo xv», en su suplemento, vol. I/1 (1991), págs. 235-259, y las exhaustivas bibliografías correspondientes.

religiosos recogidos en el siglo XVI son o enteramente originales o glosas que hacen hincapié en un estribillo profano antiguo, es decir, versiones a lo divino tardías.<sup>82</sup>

Como poeta de raíces populares, Anchieta es juglar de metro menor: el imperio del octosílabo es incuestionable entre sus poesías. Salvo alguna concesión a la lira («La tarde comenzaba», «Desterróse el rey del cielo»), el Beato no hace uso sino de estrofas de la poesía del siglo XV y anterior: las corrientes italianizantes donde el endecasílabo se hace imprescindible no aparecen en la obra castellana de Anchieta con la importación previsible; antes bien, el jesuita es un lírico tardo-medieval, un poeta de cancionero a lo divino y no sólo por los recursos de la contrafacción. Ni siquiera cuando se emplea en el verso de arte mayor se comporta como un petrarquista o como un autor del Siglo de Oro: los endecasílabos de «Venid a suspirar con Jesús amado» tienden a la distribución 6+5 en sus hemistiquios, con movimiento rítmico semejante al de la seguidilla. La conciencia musical que en ésta reposa (y que podemos rastrear hasta las jarchas) marcó el aire de danza y canto que determina la poética de Anchieta. En relación con ello está, sin duda alguna, la constante del *pie quebrado* en sus variaciones estróficas (tercetos, redondillas, cosautes, sextillas, séptimas, novenas) y métricas (tetrasílabo, pentasílabo o hexasílabo), que invaden sus composiciones de la sabia combinación entre el verso reflexivo, expositivo y descriptivo o narrativo (octosílabo) y el verso ágil, fluyente y entrecortado (*pie quebrado*).

No obstante, parece existir en Anchieta una tendencia a la quintilla y la redondilla, cunas del octosílabo versátil «nacido para la música»<sup>83</sup> y de ancestros en la métrica latina, que obtuvo el favor en «la predicación de los poetas cristianos, sobre todo en los himnos de la liturgia»<sup>84</sup>. Medida de nuestra poesía popular por excelencia, este tipo de verso contrae en la poesía del Beato un espacio *natural* para la materialización de un ámbito espiritual *sine qua non* el

82. *Historia de la poesía lírica a lo divino...*, cit., págs. 93-94.

83. E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC (Anejo XLVII de la *Revista de Filología Española*), 1949, pág. 196.

84. *Ibidem*.

concepto y la gala de la devoción pueden cobrar naturaleza musical: por mediación del octosílabo, Anchieta halla el cauce rítmico-melódico para el estado de *oración lírica* en que parecen sumergirse sus poesías. Y lo encuentra allí donde las sonoridades de la voz poética descubren la emoción de la autenticidad y de la simplicidad: la poesía tradicional castellana y gallego-portuguesa le brindan la canción o cantiga de estribillo. La predilección por el procedimiento del *mote* desenvuelto en la *glosa* le permitía al jesuita amparar las dos necesidades de su expresión artística: en primer lugar, la colectivización de sus letras, la socialización de sus giros y metáforas; en segundo lugar, la captación y asimilación de los mensajes y enseñanzas que en aquéllos se agazapaban. Anchieta, por misionero, por evangelizador y por jesuita es, ante todo, un estratega y sabía a ciencia cierta que en la oralización del estribillo (por repetición y declamación) se generaba la asociación inconsciente, en los meninos de los aldeamientos y sertones, entre la experiencia auditiva y visual de la palabra lírica y el mensaje que se aloja en su colectiva repetición; para ellos la alternancia del coro y del solista, la lección hecha juego en los *personajes* de la *fábula lírica* (el Demonio, la Virgen, un Dios hecho Niño, el Pecador), la ceremonia de su dialógica *representación* bajo el amparo de la fiesta. Y para ellos también la glosa, con su repertorio de consejos, advertencias, prohibiciones, con su adulteración ética del contenido puramente amoroso del núcleo inicial del estribillo, con la recreación, expansión y dialéctica de sus variaciones doctrinales: soberbia conjunción la del mote y la de la glosa, bajo la máxima del *espectáculo* (el primero) que *edifica* (la segunda). Por ésta Anchieta es contrarreformista: el servicio a la Compañía estipulaba una actitud beligerante con el peligro del pecado y una firmeza en el celo por la salud espiritual y moral de los indios convertidos, justificable más por el medio extraliterario que por las propiedades *naturales* de su escritura poética.

La lírica castellana de Anchieta es convencional en el sentido de arbitraria: devoción y educación alcanzan un equilibrio no exento de un impuesto pragmatismo que lo obligó a manipular y aprovechar melodías, tonadas, bailes e inspiraciones de la más fecunda profanidad: las letrillas, los villancicos, las cantigas y los estribillos que vertió en elevadas canciones divinas desembocan en una naturaleza común, la sinceridad de la experiencia amorosa (hagiográfica,

devota, mística) donde se celebra el júbilo de amar y ser amado, sentido y escrito con la misma convicción de los autores que compusieron ardientes cancioneros o poemas como expresiones del más intenso apetito material y terreno.

CARLOS BRITO DÍAZ



## BIBLIOGRAFÍA SELECTA

### EDICIONES (POESÍA LÍRICA CASTELLANA)

- VIOTTI, Hélio Abranches S. J., «A poesia de Anchieta», *Sedes Sapientiae* (São Paulo), 1953, págs. 45-52. [Reproduce las composiciones «Ovejero» y «Yo soy vida verdadera».]
- ANCHIETA, José de, *Poesías*, edición crítico-diplomática de Maria de Lourdes de Paula Martins y prefacio de H. Abranches Viotti, S.J., São Paulo, Museu Paulista, 1954. [Manuscrito del siglo XVI en portugués, castellano, latín y tupí, con transcripciones y notas de M. L. de Paula Martins.]
- FUENTES Y VALBUENA, P. (ed.), «Antología anchietana. Poesías menores en castellano», en *El R. P. José de Anchieta, S. J. (1534-1597), poeta épico latino, apóstol y taumaturgo del Brasil. Vida. Bibliografía. Antología*, monográfico de *Perficit* (Salamanca), X, 121-127 (1979), págs. 171-172.
- BLANCO MONTESDEOCA, J. (ed.), «El P. José de Anchieta», en *Antología de Poesía Canaria I (Siglos XV-XVIII)*, Madrid, Edit. Rueda, 1984, págs. 61-76.
- ANCHIETA, José de, *Lírica espanhola*, introducción, notas y traducción versificada al portugués de Armando Cardoso S. J., São Paulo, Edições Loyola (*Obras Completas - Monumenta Anchieta*, vol. V, t. II), 1984.
- FORNELL LOMBARDO, J. M<sup>a</sup> (ed.), «Poesías en portugués, tupí y castellano», *Aproximación a la obra literaria de José de Anchieta*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1987, págs. 76-86 (especialm. 78-86). [Figura en un anexo la edición de la mayor parte de los fragmentos castellanos del *Auto de San Mauricio*.]
- ANCHIETA, José de, «Poesías castellanas», selección y notas de José González Luis, en AAVV, *José de Anchieta. Vida y obra*, edición de Francisco González Luis, La Laguna, Publicaciones del

Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1988, págs. 349-370.

ANCHIETA, José de, «Breve antología de poesías castellanas», en AAVV, *José de Anchieta. Poeta, humanista y apóstol de América*, San Cristóbal de La Laguna, Comisión Diocesana del Cuarto Centenario de Anchieta, 1997, págs. 188-192.

#### OTRAS EDICIONES

ANCHIETA, José de, *Teatro*, originales acompañados de traducción versificada, introducción y notas de Armando Cardoso S. J., São Paulo, Edições Loyola (*Obras Completas - Monumenta Anchieta*, vol. III), 1977.

ANCHIETA, José de, *Poema da Bem-Aventurada Virgen Maria, Mãe de Deus*, originales latinos acompañados de traducción [al portugués] en verso alejandrino, introducción y anotaciones al texto por A. Cardoso S. J., São Paulo, Edições Loyola (*Obras Completas - Monumenta Anchieta*, vol. IV, t. I), 1988, t. I.

#### MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS

AAVV, *José de Anchieta. Vida y obra*, edición de F. González Luis, La Laguna, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1988.

AAVV, *José de Anchieta. Poeta, humanista y apóstol de América*, coord. de J. González Luis, La Laguna, Comisión Diocesana del Cuarto Centenario de Anchieta, 1997.

*Actas del Congreso Internacional «IV Centenario de Anchieta (1597-1997)»* [Universidad de La Laguna, 9-14 de junio de 1997], en prensa.

ALEMANY COLOMÉ, L., *El teatro en Canarias. Notas para una historia*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife (Colección Añaza, 3), 1996.

CARDOSO, A., «Pesquisas anchietanas, I: A lírica vernácula de Anchieta», *Verbum* (São Paulo), XXVI (1969), págs. 169-191.

- CARDOSO, A., «Pesquisas anchietanas, II: O lirismo popular de Anchieta», *Verbum*, xxvi (1969), págs. 395-418.
- CAXA, Q., y P. RODRIGUES, *Primeiras biografias de José de Anchieta*, introducción y notas de H. Abranches Viotti, São Paulo, Edições Loyola (*Obras Completas - Monumenta Anchieta*, vol. XIII), 1988.
- CIORANESCU, A., «José de Anchieta, Poesías», *Revista de Historia* (La Laguna), XXI, 109-112 (1955), págs. 236-239.
- CIORANESCU, A., «La familia de Anchieta en Tenerife», *Revista de Historia Canaria*, xxv (1960), págs. 1-54.
- CIORANESCU, A., *José de Anchieta, escritor*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1987.
- EXTREMERA TAPIA, N., y L. TRÍAS FOLCH, «Un *contrafactum* de José de Anchieta: *Mira el malo con dureza*», en *Estudos Universitários de Língua e Literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993, págs. 611-624.
- EXTREMERA TAPIA, N., «Ecos del cancionero y romancero peninsulares en el Brasil del siglo XVI», en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, 1995, págs. 53-91.
- FERNÁNDEZ, J. M., «Obra interesante. Cancionero religioso, autos y piezas dramáticas del V. P. José Anchieta, S. J.», *Humanidades*, VIII, 16 (1956), págs. 281-285.
- GONÇALVES DA COSTA, M., «Mártires jesuitas nas aguas das Canarias (1570-1571)», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 5 (1959), págs. 445-482.
- GONZÁLEZ LUIS, F., «La estancia de José de Anchieta en Coimbra», *Serta Gratulatoria in honorem Juan Régulo*, vol. III: Geografía e Historia, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1988, págs. 433-448.
- LORENZO-CÁCERES, A., *La poesía canaria en el Siglo de Oro*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1942.
- MILLARES CARLO, A., y M. HERNÁNDEZ SUÁREZ, «José de Anchieta», *Biobibliografía de escritores canarios (Siglos XVI, XVII y XVIII)*, Las Palmas, El Museo Canario-CSIC (Patronato "José María Quadrado")-Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1975, vol. I, págs. 181-250.

- MORERA BRAVO, A., *Notas sobre las enfermedades del Padre Anchieta*, Santa Cruz de La Palma, Imp. Kempis, 1965.
- NUEZ CABALLERO, A. de la, *Breve historia de la literatura canaria*, Madrid, El Museo Canario, 1977.
- PADRÓN ACOSTA, S., «Anchieta», *Poetas canarios. Anchieta. La época romántica. Las poetisas isleñas. El mito del almendro*, Santa Cruz de Tenerife, Librería Hespérides, s.a., págs. 7-18.
- RUMEU DE ARMAS, A., «La expedición misionera al Brasil, martirizada en aguas de Canarias (1570)», *Missionalia Hispanica*, 4 (1947), págs. 329-381.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A., «José de Anchieta», *Poetas canarios de los Siglos de Oro*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1990, págs. 15-17 y 37.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A., «Canarias y América en la literatura de dos siglos», *Estudios Canarios*, xxxviii (1994), págs. 49-59.
- VIERA Y CLAVIJO, J., «José de Anchieta», en «Biblioteca de los autores canarios», *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, introducción y notas de A. Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1971, t. II, págs. 864-865.

#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AGUIRRE, J. M<sup>a</sup>., *José de Valdívieso y la poesía religiosa tradicional*, Toledo, Diputación Provincial, 1965.
- ALONSO, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981 (3<sup>a</sup> reimpr.).
- DÍEZ ECHARRI, E., *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC (Anejo XLVII de la *Revista de Filología Española*), 1949.
- DEYERMOND, A., «La poesía del siglo XV», en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. I: A. Deyermond, Edad Media, Barcelona, Crítica, 1979; y *eiusdem*, «La poesía del siglo XV», en el Suplemento I/1: A. Deyermond, *Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1991.
- FRENK, M. (ed.), *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1990<sup>8</sup>.
- NAVARRO TOMÁS, T., *Métrica española*, New York, Syracuse University Press, 1956.

- NAVARRO TOMÁS, T., *Repertorio de estrofas españolas*, New York, Las Américas Publishing Company, 1968.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A., *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, edición de B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- WARDROPPER, B. W., *Historia de la poesía a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- YNDURÁIN, D., *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid, Cátedra, 1990.

## CRITERIOS DE EDICIÓN

Hemos cotejado la edición de Maria de Lourdes de Paula Martins [1954] (MLPM) con la del P. Armando Cardoso [1984] (AC), de las que se reseñan las divergencias de interés. Se han modernizado la ortografía y la puntuación, excepto las variantes de estilo. Al comienzo de cada composición figura entre corchetes [I, II...] y en numeración romana el orden que figura en el código Opp. NN. 24. También entre corchetes y en cursiva irán las anotaciones preliminares o interiores del (de los) copista(s) [*Outra, São Tomé de Mira*, etc.], y en cifra arábica (1, 2...) la distribución que nosotros adoptamos. La organización propuesta atiende a dos modos de clasificación: primero, el que separa las poesías de datación aproximada de las de datación imprecisa; segundo, de carácter argumental, asociando las composiciones en conjuntos temáticos coherentes. Cada grupo llevará entre paréntesis y en cifra arábica las composiciones que lo constituyen: por ejemplo, *Cancioneiro dos Mártires do Brasil* (1-6).

C. B. D.

# Poesías líricas castellanas



## A. POESÍAS DE DATACIÓN APROXIMADA

### a) «CANCIONEIRO DOS MÁRTIRES DO BRASIL» (1-6)

#### 1. [XLIX]<sup>1</sup>

*[Estas se hicieron en la fiesta  
del Padre Ignacio de Azevedo  
y sus compañeros]*

*Los que muertos veneramos  
por su dios,  
si no los seguimos nos,  
¿qué ganamos?*

5            Los que las honras del mundo  
              despreciaron,  
              y las deshonras amaron  
              de la cruz,  
10            éstos, con su buen Jesús  
              de la muerte triunfaron.  
              Sin ningún temor pasaron  
              a la vida que esperamos,  
              en sus manos con los ramos

1. Esta es la primera composición del grupo temático en torno a los graves incidentes de 1570 y 1571 en aguas de Canarias, donde perecieron 40 jesuitas a manos del pirata Jacques de Sores y, posteriormente, trece de una segunda expedición ante el pirata Jean Capdeville. Este conjunto de poesías fue agrupado bajo la denominación *Cancioneiro dos mártires do Brasil* (AC, pág. 92). En su edición del *Teatro de Anchieta* lo incluye, como Acto III o despedida, en el *Diálogo do P. Pero Dias mártir*. Es un curioso ejemplo de *contrafacción*, porque «ni un solo verso de su referente está presente, solamente la forma estrófica evoca a su modelo [el pie quebrado] (...). Estrofa y música traen a la mente del oyente las *Coplas* de Manrique para acentuar la contraposición entre el desengaño del mundo y la salvación por la esperanza que el martirio de Jesús en la Cruz nos proporciona» [N. Extremera, 1995: 66 y 68]. El esqueleto estrófico se construye sobre oncenas octosílabas con quebrados tetrasílabos que glosan el mote (redondilla quebrada en 2º y 4º) sin orden regular de rimas.

15 del triunfo, que alcanzaron,  
*los que muertos veneramos.*  
 Vivieron vida del cielo  
 continuamente muriendo,  
 a sí mismos persiguiendo,  
 sin querer ningún consuelo<sup>2</sup>.  
 20 Al tirano no temiendo,  
 muy feroz,  
 sufren muerte muy atroz  
 muy contentos,  
 25 y con crueles tormentos  
 dan la vida *por su dios.*  
 Amadores de pobreza,  
 celosos de castidad,  
 paciencia con humildad  
 30 juntaron con sencillez,  
 obediencia y caridad.  
 Si queremos de verdad  
 ser de Dios,  
 hermanos, decidme vos  
 35 si podemos  
 alcanzar lo que queremos,  
*si no los seguimos nos.*  
 Dejamos el mundo malo,  
 que cautivos nos tenía;  
 40 venimos con alegría  
 a llevar el santo palo  
 de la Cruz, de noche y día.  
 Si la vida de la Cruz  
 no tomamos,  
 45 y viviendo procuramos  
 de morir,  
 y muriéndonos, vivir  
 a sólo Dios, *¿qué ganamos?*

2. Los pleonasmos y las antítesis son ejercicios que Anchieta aprendió del lenguaje conceptual de los Cancioneros.

2. [LXXVIII]<sup>3</sup>

[*Los hermanos Mártires*]

*Ahogólos en la mar  
el hereje con furor;  
Jesús, dulce Redentor  
con esto quiso ahogar  
sus pecados con amor.*  
5 *Un ejército dichoso<sup>4</sup>  
el Sumo Dios escogió,  
el cual también peleó,  
que con fin muy glorioso  
con Dios y por Dios murió.*  
10 *El Jaques<sup>5</sup> los condenó  
sin ellos le contrastar,  
y con muerte singular  
con la sentencia que dio,  
ahogólos en la mar.*  
15 *¡Oh valientes caballeros  
que vencís no resistiendo,  
mas cruel muerte sufriendo  
como muy mansos corderos  
por el Cordero muriendo,  
20 su mansedumbre siguiendo  
sin temer ningún dolor,*

3. AC hace pertenecer esta composición al *Diálogo do Pero Dias mártir* como canto introductorio. El mote y la glosa coinciden en modelo estrófico (la quintilla), cuya rima se entrelaza en grupos de dos: abbabcbe.

4. La idea de fe militante justifica la alegoría bélica: los mártires son *valientes caballeros* que *pelean* como un *ejército dichoso* o *terrible escuadrón* contra el hereje.

5. Jacques de Sores, corsario francés «frecuentador» de los navíos mercantes españoles, hizo célebre su impiedad con la conocida sentencia a los jesuitas: «Jeta, jeta a la mar los perros pretes, monas».

hechos hostias de<sup>6</sup> loor  
vuestras vidas consumiendo  
25 *el hereje con furor!*  
Holocausto muy entero  
fuisteis en vuestro vivir;  
holocausto en el morir,  
pues todos por el Cordero  
30 os dejasteis consumir<sup>7</sup>.  
En la mar pudo hundir  
los cuerpos el matador,  
mas al cielo con honor  
las almas hizo subir  
35 *Jesús, dulce Redentor.*  
Él quiso ser ahogado  
en la mar de su pasión,  
para que nuestro pecado  
en ella fuese arrojado  
40 con copiosa redención.  
Y si quiso que el ladrón  
os diese muerte en la mar,  
vuestras almas lavar  
y sus culpas, de rondón,  
45 *con esto quiso ahogar.*  
¡Oh qué terrible escuadrón  
de Dios tan bien ordenado,  
por el cual fue derrocado  
el satánico dragón  
50 y Jesús muy exaltado!  
Mas todo bien ponderado  
fue gracia deste Señor  
y benigno Salvador,  
que le había perdonado  
55 *sus pecados con amor.*

6. AC: *le*.

7. AC lee como el manuscrito: *fuestes y dejastes*.

3. [XLII]<sup>8</sup>

*Quiso Dios que diese vida  
al enemigo francés  
la muerte del portugués.*  
5                   Con la Virgen en tu mano,  
¡oh Ignacio, varón fuerte!,  
peleaste de tal suerte,  
que del hereje tirano  
triunfaste con tu muerte.  
10                   Recibiste, sin moverte,  
cruel y mortal herida,  
y con tal victoria habida,  
a ti, tu sangrienta muerte  
*quiso Dios que diese vida.*  
15                   Jaques Soria te mató,  
francés y cruel ladrón,  
mas tu vida y tu pasión  
creemos que le alcanzó  
verdadera contrición.  
20                   A la fe de corazón  
se redujo en la vejez,

8. Del receptor colectivo de las composiciones anteriores Anchieta adopta un tono más personal e identifica a su interlocutor: el hermano Ignacio de Azevedo, visitador de la Compañía, que es nombrado provincial en Brasil por Francisco de Borja en 1569; se le concedió licencia para reclutar misioneros no sólo en Portugal sino también en España. Pereció, junto a sus 39 compañeros de orden, en aguas de la isla de La Palma el 15 de julio de 1570: desde entonces son conocidos como los «mártires de Tazacorte», en cuya ermita de Nuestra Señora de las Angustias se veneran sus reliquias. El terceto (cuya brevedad conceptual es aquí aprovechada para establecer la dicotómica paradoja del martirio: *vida-enemigo francés / muerte-portugués*) fue la estrofa más usada como estribillo de canciones y villancicos, rimando de ordinario los versos 2º y 3º; nuevamente es glosado por secuencias de dos quintillas con la misma distribución de rimas que el poema anterior.

porque tú, con oración,  
ganaste de Dios perdón  
*al enemigo francés.*

25 Como tenías por guía  
a Jesús crucificado,  
que a voces perdón pedía  
para el pueblo, que lo había  
en el madero enclavado,  
le ruegas muy inflamado  
30 por tu matador francés.  
Él quiere, por ti aplacado,  
que gane vida el culpado  
*la muerte del portugués.*

4. [LXXX]

*Lo dulce no gustará  
quien no gusta de lo<sup>9</sup> acedo<sup>10</sup>,  
como Ignacio d'Azevedo.*

5 El exceso d'amarguras,  
que el buen Jesús padeció,  
con amor las convirtió  
en exceso de dulzuras  
con que al hombre regaló.

[*Sigue adelante esta otra:*]

10 Lo uno y otro vivió  
Ignacio, que muerto está,  
con muerte que vida da,  
porque quien hiel no gustó  
*lo dulce no gustará.*  
15 El trabajo, abatimiento,  
dolor, muerte acedos son;  
bebiólos de corazón  
con excesivo contento  
Ignacio, grande varón.  
20 Si quieres tal bendición  
síguelo con gran denuedo,  
porque es justicia y razón  
no tenga consolación  
*quien no gusta de lo acedo.*  
25 Acevedo acedo queda  
si sacas de medio el «ue»,

9. MLPM y AC: *del*, a pesar del códice (*de lo*), como rectifica el verso 23.

10. El juego de palabras [*Aze(ve)do-acedo* 'áspero, desapacible, ácido'] pinta con viveza la amargura de la terrible experiencia.

30

porque lo acedo fue,  
para Ignacio, viva<sup>11</sup> rueda  
con que se probó su fe.  
Su amor perfecto fue,  
desechado todo miedo,  
pues quien tal ejemplo ve  
firme en sólo Dios su pie,  
*como Ignacio d'Azevedo.*

11. MLPM lee como transcribe del ms. *vina*, y de ahí *para Ignacio vino rueda*.

5. [XLIII]<sup>12</sup>

[Mote]

— *Ovejero,*  
*de pastor hecho guerrero*  
*bien tocas el atambor.*  
5 — *Agora toco mejor,*  
*cuando, sin quejar, me muero*  
*con tal fuerza de dolor.*

[Glosa]

— *Mira bien, hermano mío,*  
*Manuel, quién eras*<sup>13</sup> *ayer,*  
10 *y lo que viniste a ser*  
*con tal honra y señorío*  
*por el divino poder.*  
*Su gracia te quiso hacer*  
*buen religioso primero,*  
15 *y en el tránsito postrero,*  
*por su mártir te escoger,*

12. El protagonista es, en este caso, otro de los hermanos mártires de la expedición de 1570: Manuel Alvares fue uno de los coadjutores reclutados en Portugal [Gonçalves da Costa, 1959: 453]. En el poema se alude a su humilde pasado de pastor antes de entrar en la Compañía. AC (pág. 98) explica que animaba a sus hermanos en el combate contra los calvinistas con un tambor. El mote es una sextilla de pie quebrado (1º y 3º) desarrollado en una glosa de quintillas entrelazadas por pares. El poema desliza algunas disemias (*tocar* 'el instrumento' o 'despertar la conciencia y la vocación', y *doblar* 'tocar a muerto' o 'causar gran quebranto'). La forma dialogada permite una mayor viveza dramática al hacer hablar al mártir en primera persona, con ciertas dosis de negro realismo que se regodea en la impiedad de los ejecutores y en el heroísmo de las víctimas (vs. 57-66).

13. MLPM y AC: *eres*.

siendo d'antes *ovejero*.  
Fuiste oveja cuando entraste  
mansamente en el corral,  
y como limpio animal  
20 los misterios rumiaste  
de la vida perennal<sup>14</sup>.  
Combatiste al infernal  
y cruento carnicero  
con esfuerzo muy entero  
25 de la gracia divinal,  
*de pastor hecho guerrero*.  
Viendo los buenos cristianos,  
en las ondas de la mar,  
fuertemente contrastar  
30 a los malos luteranos,  
que los quieren acabar,  
para más los esforzar  
en la fe de tu Señor,  
con increíble fervor,  
35 no cesando de gritar,  
*bien tocas el atambor*.  
— Tocado de Dios toqué  
lo que el mundo dar podía,  
y tomando por mi guía  
40 mi pastor Jesús, entré  
en su santa Compañía.  
Padecí con alegría  
tormentos por mi Señor,  
y tocado con furor  
45 de la herética porfía,  
*agora toco mejor*.  
Tocóme con gran denuedo  
el francés, ladrón profano  
y corsario<sup>15</sup> luterano,  
50 quebrantándome sin miedo  
con su furiosa mano.  
Yo, como fiel cristiano,

14. MLPM y AC: *perenal*.

15. AC: *cosairo*.

más y más tormentos quiero,  
y sigo, como cordero,  
55 a Jesús, Dios soberano,  
*cuando, sin quejar, me muero.*  
Con sus crueles espadas  
mi cara despedazaron;  
brazos y piernas quebraron  
60 con escopetas pesadas:  
ni con esto se hartaron.  
Medio muerto me dejaron  
para doblar su furor,  
mas yo salí vencedor  
65 porque en nada me doblaron  
*con tal fuerza de dolor.*

6. [LXVII]<sup>16</sup>

*Si quieres firmeza y luz  
como el Padre Pero Dias,  
sigue al Salvador Mesías.*  
Pero Dias piedra fue  
5 miembro de la piedra viva,  
en que el edificio estriba  
de toda la santa fe,  
que los sentidos cautiva.  
No sea tu alma esquivada  
10 contra la penosa cruz  
abrazada de Jesús,  
piedra mármol y luz viva,  
*si quieres firmeza y luz.*  
Si fue «Pedro» por ser piedra,  
15 «día» fue por resplandor,  
con tal gracia del Señor  
que con él no tuvo medra  
el oscuro tentador.  
La fuerza y luz del amor  
20 nacen de Jesús Mesías:  
pues amadlo, entrañas mías,  
si queréis luz y vigor  
*como el Padre Pero Dias.*

16. Glosa en quintillas abrazadas sobre el terceto del mote. Pero Dias es el coordinador de la segunda expedición de jesuitas que fue martirizada del 13 al 14 de septiembre de 1571 por el pirata Jean Capdeville, que regresaba de saquear la isla de la Comera. Gonçalves da Costa [1959: 475] pintó el episodio con elocuentes palabras: «Nesse instante subia ao convés o Padre Dias e irmão Góis, e ambos, com um menino órfão que se agarrou ao Jesuita, foram também atravessados com lanças e todos alijados ao mar». Anchieta vuelve a desarrollar juegos conceptuales con la etimología del nombre y el apellido del mártir (Pedro-*piedra*; Dias-*día*). AC la editó como canto de bienvenida en el supuesto entremés sobre la figura de este jesuita [1977: 195-196].

25            Como siguió en su vivir  
              a Jesús, su buen amigo,  
              fue de él tan fiel testigo,  
              que por él vino a morir  
              en manos del enemigo.  
30            Por amigo tan antiguo  
              trabaja noches y días,  
              que te quiere unir consigo;  
              y si lo quieres contigo,  
              *sigue al Salvador Mesías.*

b) EL ROSARIO DE NUESTRA SEÑORA (7)

7. [LVI]<sup>17</sup>

5 Cuando la Virgen María  
quiso vencer el corsario  
que las almas destruía,  
ordenó que cada día  
se rezase su rosario.  
Esta corona de rosas  
junta con la buena vida,  
las batallas peligrosas  
lleva siempre de vencida,  
10 y da palmas gloriosas<sup>18</sup>.  
El rosario es la espingarda  
y la pólvora el temor,  
el fuego el divino amor,  
que de los peligros guarda  
15 su devoto servidor.  
Las cuentas, que<sup>19</sup> son pelotas<sup>20</sup>,  
da la madre de Jesús<sup>21</sup>  
a las almas sus devotas,  
con las cuales sean rotas  
20 las armas de Belcebú.

17. La composición puede ser fechada en torno a 1573, año en que se conoció en el Brasil la buena nueva para el mundo católico de la victoria de Lepanto y que fue atribuida al rezo del rosario (AC). La composición, sobre el aire ágil de las quintillas, desarrolla la alegoría de la Virgen vencedora del hereje con las armas de la fe: *rosario-espingarda*; *pólvora-temor de Dios*; *fuego-divino amor*; *cuentas del rosario-balas*, en una aplicación simplista de la metáfora.

18. La regularidad rítmica obliga a observar una diéresis en el verso.

19. AC elimina el relativo.

20. *Pelota* 'Bala de piedra, plomo o hierro, con que se cargaban los arcabuces, mosquetes, cañones y otras armas de fuego'.

21. MLPM: *Iesú*.

## B. POESÍAS DE DATACIÓN IMPRECISA

### c) CRISTO (8-28)<sup>22</sup>

#### 8. [1]<sup>23</sup>

5                   Dallí luego fue ayuntar  
                    por desiertos y poblados,  
                    por valles y por collados  
                    y riberas de la mar  
                    los carneros derramados.  
                    Con su palabra de vida  
                    los lobos<sup>24</sup> ahuyentaba;  
                    con su palabra ayuntaba  
10                   la manada desparcida<sup>25</sup>  
                    y la yunta conservaba.  
                    Treinta y tres años enteros  
                    se detuvo el buen pastor,  
                    todo vencido d'amor,

22. Aquí se inicia el conjunto temático más amplio del *Cancionero espiritual* de Anchieta, en torno a la figura de Cristo: redentor en la Cruz, dialogante con el hombre, misericordioso con el pecador o Dios-Niño ante su Madre. Podemos advertir varios subgrupos temáticos: las poesías *biográficas* (8-13); las composiciones *dialógicas* (14-19), no siempre dialogadas, que establecen una comunicación inmediata entre Cristo y su interlocutor (la Iglesia, el hombre, el pecador); los poemas *dogmáticos* (20-24), porque revelan de forma pedagógica la abstracción de algunos dogmas (la Redención, la Inmaculada Concepción, la paradoja cristiana de la divina humanidad de Cristo en su materialidad corpórea), y, por último, las poesías *admonitorio-vocativas* (25-28), que censuran y apelan a la conciencia del catecúmeno sobre los males que acechan a la condición humana (la impiedad, el pecado, el desamor hacia Cristo) o bien incitan a la vivencia de la doctrina.

23. Dado que falta un folio en el manuscrito, esta cantiga se supone incompleta: aquí, el itinerario biográfico general de Cristo comienza en su primera etapa de predicación. Las quintillas desarrollan la imagen bíblica del pastor-Cristo y la Iglesia-rebaño, aunque en la última parte se incorpora la voz de un interlocutor que se dirige a Jesús en las paradojas de la *muerte* que da *vida* y del *perder* para *ganar*, que los poetas místicos harán suyas. La fuente está, como casi siempre, en el lenguaje conceptual de los Cancioneros.

24. Las antítesis son de la más pura inocencia maniqueísta: *lobos*-*herejes*/*carneros*-*cristianos*.

25. AC: *desparcida*. Anota «*Dispargida*, latín arcaico».

15                   recogiendo los corderos  
con grande afán y sudor.  
Y queriéndose apartar  
sin apartarse de todo,  
hizo, para se<sup>26</sup> quedar,  
de sí pasto singular  
20                   por un soberano modo.  
Olvidado de las viejas  
culpas del pastor primero,  
este nuevo ganadero  
ordenó que sus ovejas  
25                   comiesen su cuerpo entero.  
Su carne y sangre real  
les dejó de que comiesen,  
para que siempre viviesen  
con su pastor eternal,  
30                   y en él se convirtiesen.  
Y porque la grey vivir  
no podía sin su muerte,  
escogió, por buena suerte,  
la muerte de Cruz sufrir  
35                   con su caridad muy fuerte.  
Del madero de la Cruz  
hizo lecho muy amado,  
en que el cuerpo delicado  
deste buen pastor Jesús  
40                   de todo fuese rasgado.  
En él quiso que se abriesen  
cinco fuentes perenales,  
y cinco ríos caudales  
porque de sed no muriesen  
45                   sus ovejas racionales.  
El pastor perdió la vida  
por la grey que se perdió,  
y el pecho roto dejó  
para que fuese guarida  
50                   del ganado que ganó.

26. La anteposición del complemento al verbo es uso arcaico medieval.

Pues buscándome rompiste,  
buen pastor, el zamarrón  
de la carne que vestiste,  
y tu pecho y corazón  
55 para mi guarida abriste,  
gáname, que me perdí,  
y tú perdiste la vida  
por me dar la vida a mí:  
yo soy la oveja perdida  
60 que de ti siempre huí.  
Haz que yo muera por ti,  
¡oh pastor muy amoroso!,  
pues tú, siendo tan hermoso,  
mueres por amor de mí  
65 con tormento tan penoso.

9. [IV]<sup>27</sup>

[Otra de *Vita Christi*]

Pues venís<sup>28</sup> a rescatarnos,  
buen Señor,  
*no dejéis al pecador*  
*maltratarnos.*

5

Descendistes, a salvarnos,  
de las alturas del cielo,  
y tomastes, sin recelo,  
carne con que rescatarnos.  
Pues quisistes tanto amarnos,

27. Anchieta utiliza para esta condensada *Vita Christi* (se refieren los más sobresalientes episodios: nacimiento, circuncisión, adoración de los Reyes, presentación en el templo, éxodo a Egipto, bautizo, ayuno y penitencia en el desierto, predicación, torturas y vejaciones, juicio ante el Sanedrín, negaciones de Pedro, comparecencia ante Herodes, camino del Calvario, crucifixión, agonía, lanzada, muerte redentora, sepultura, resurrección, gracia del Espíritu Santo y regreso en el Juicio Final) la estructura del villancico formado sobre mudanzas en redondillas. Como Gil Vicente [Navarro Tomás, 1968: 37], Anchieta emplea el pie quebrado en estribillos de medidas variadas. Compuesto el villancico para la interpretación musical como es propio de la tradición de las cantigas de estribillo de que proviene [Navarro Tomás, 1956: 150], los versos de enlace y vuelta anuncian o preparan la intervención del coro tras la interpretación o declamación del solista:

Descendistes, a salvarnos, de las alturas del cielo, y tomastes, sin recelo, carne con que rescatarnos.	MUDANZA (solista)
Pues quisistes tanto amarnos, buen Señor, <i>no dejéis al pecador</i> <i>maltratarnos.</i>	VERSO DE ENLACE (solista) VERSO DE VUELTA (solista)
	ESTRIBILLO (coro)

28. Mantenemos el *vos* de la segunda persona como resonancia del amor cortés divinizado.

10           buen Señor,  
              *no dejéis al pecador*  
              *maltratarnos.*  
De la Virgen, siendo Dios,  
os queréis hombre hacer,  
15           para los hombres volver  
              dioses, unidos con vos.  
Pues queréis a vos atarnos  
con amor,  
              *no dejéis al pecador*  
20           *maltratarnos.*  
Nacistes, sin corrupción,  
de vuestra bendita madre,  
para que os tome el Padre,  
por hijos de bendición.  
25           Pues quisistes procurarnos  
              tal primor,  
              *no dejéis al pecador*  
              *maltratarnos.*  
Quisistes, circuncidado,  
30           vuestra carne lastimar,  
              para en nosotros cortar  
              el deleite del pecado.  
Pues queréis en esto darnos  
tal favor,  
35           *no dejéis al pecador*  
              *maltratarnos.*  
Descubristes a los Reyes  
vuestra suma deidad,  
porque la gentilidad  
40           se sujete a vuestras leyes.  
Pues a vos queréis llevarnos,  
Redentor,  
              *no dejéis al pecador*  
              *maltratarnos.*  
45           En el templo os presentastes,  
              y al Juez, con tal presente<sup>29</sup>,

29. Políptoton con el verso anterior.

los ojos, profundamente,  
del justo furor cegastes.  
Pues así queréis quitarnos  
50 el temor,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*  
A Egipto vais huyendo,  
porque vuestra fe y amor  
55 su divina luz y ardor  
vaya luego descubriendo.  
Pues queréis así alumbrarnos,  
resplandor,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*  
60 Vuestra madre muy querida  
os perdió en Jerusalén,  
porque halléis, ¡oh sumo bien!,  
la oveja que era perdida.  
65 Pues así queréis buscarnos,  
buen Pastor,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*  
70 A José, con vuestra madre,  
fuistes siempre muy sujeto,  
porque, por vuestro respeto,  
sirvamos a nuestro Padre.  
Pues queréis ejemplo darnos,  
servidor,  
75 *no dejéis al pecador  
maltratarnos.*  
Sin mancha de algún pecado,  
os quisistes bautizar,  
para después se limpiar  
80 las mancillas del ganado.  
Pues así queréis mudarnos  
la color,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*

85 En el desierto ayunáis  
entre fieras, muy contento,  
porque quedéis más hambriento,  
para que nos engulláis.  
Pues así queréis tragarnos,  
90 tragador,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*  
Predicastes tal doctrina,  
con que todo pecador  
95 llegue, con temor y amor,  
a ver la cara divina.  
Pues quisistes enseñarnos,  
buen doctor,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*  
100 Para que siempre os amemos,  
muy grande amor nos tuvistes,  
e vuestro cuerpo nos distes,  
que a cada día comemos.  
105 Pues queréis de vos hartarnos,  
con dulzor,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*  
Ante el sumo Padre orastes,  
110 entrando en vuestra pasión,  
y con gran tribulación,  
copiosa sangre sudastes.  
Pues oráis por ayudarnos,  
con ardor,  
115 *no dejéis al pecador  
maltratarnos.*  
A Anás y Caifás atado,  
os presentan los sayones:  
ellos os dan bofetones,  
120 y de Pedro sois negado.  
Pues tal sufrís por librarnos,  
sin rencor,

*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*

125 Herodes burla de vos,  
con ropa blanca vestido,  
y por bobo sois tenido,  
no por hombre, ni por Dios.  
Pues así queréis mostrarnos

130 lo mejor,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*

Vuestra divina persona  
con azotes es rasgada,  
135 y en vuestra cabeza hincada  
de espinos una corona.  
Pues quisistes coronarnos  
con tal flor,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*

140 Vuestros azotes y espinas,  
que vuestros miembros rasgaron,  
todas las culpas pagaron  
de nuestras almas mezquinas.

145 Pues así queréis pagarnos  
nuestro error,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*

Al Calvario camináis,  
150 con la cruz pesada a cuestras,  
estas son las tristes fiestas  
que en el pecador halláis.  
Pues carga queréis echarnos  
la menor,

155 *no dejéis al pecador  
maltratarnos.*

Pies y manos, en la cruz,  
os enclavan cruelmente,  
y morís, siendo inocente,  
160 por mis culpas, buen Jesús.

- Pues queréis así enclavarnos  
con temor,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*
- 165 Pedís agua, y damos<sup>30</sup> hiel,  
mas con la sed, que sentís,  
de salvarnos, recibís  
este jarabe cruel.
- 170 Pues bebéis, por aduzarnos,  
amargor,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*
- Vuestra madre consoláis,  
por sus hijos no dejando,  
175 y al Padre vuestra alma dando,  
con gran dolor expiráis.
- Pues pasáis, por aliviarnos,  
tal dolor,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*
- 180 La carne de vuestro lado,  
con cruel lanza, es abierta,  
y del cielo abris la puerta  
cerrada por el pecado.
- 185 Pues queréis allá ensalzarnos,  
con loor,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*
- Vuestra sangre preciosa  
190 distes por nuestro rescate,  
y con muerte distes mate  
a la sierpe ponzoñosa.
- Pues derramáis, por sanarnos,  
tal licor,  
195 *no dejéis al pecador  
maltratarnos.*
- La sentencia estaba dada,

30. MLPM y AC: *danos*.

200                    contra nosotros, de muerte,  
                         mas por vos, benigno<sup>31</sup> y fuerte,  
                         con clemencia fue mudada.  
                         Y pues quisistes juzgarnos  
                         sin furor,  
                         *no dejéis al pecador*  
                         *maltratarnos.*

205                    Las injurias, que pasastes,  
                         a nosotros fueron gloria,  
                         y ganástenos victoria,  
                         cuando vencido quedastes.  
                         Pues sufristes, por honrarnos,  
210                    deshonor,  
                         *no dejéis al pecador*  
                         *maltratarnos.*

                         Cuando la muerte abrazastes  
                         de la temerosa cruz,  
215                    luego al punto, buen Jesús,  
                         a la vida nos tornastes.  
                         Pues quisistes tanto amarnos,  
                         amador,  
                         *no dejéis al pecador*  
220                    *maltratarnos.*

                         Llevan a la sepultura  
                         vuestro cuerpo embalsamado,  
                         y con él queda enterrado  
                         nuestro mal y desventura.  
225                    Pues así queréis tirarnos  
                         lo peor,  
                         *no dejéis al pecador*  
                         *maltratarnos.*

                         Resucita, al tercer día,  
230                    vuestro cuerpo ya inmortal,  
                         y dais vida al desleal,  
                         que la culpa muerto había.  
                         Pues queréis resucitarnos,  
                         vencedor,

31. AC: *benino*.

235            *no dejéis al pecador  
maltratarnos.*  
Sobre el cielo levantastes  
vuestra santa humanidad,  
y nuestra cautividad  
240            cautiva con vos llevastes.  
Pues con vos queréis sentarnos,  
gran Señor,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*

245            Con las lenguas, que enviastes  
del cielo, como de fuego,  
distes lumbre al mundo ciego,  
y la gracia confirmastes.  
Pues quisistes enviarnos  
250            tal calor,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*  
Volveréis, Juez muy fuerte,  
y daréis, por despedida,  
255            al bueno, sin muerte, vida;  
al malo, muerte sin muerte.  
Para del todo librarnos  
del furor,  
*no dejéis al pecador  
maltratarnos.*

260

10. [XX]<sup>32</sup>

[Otra]

Tras del río de los cedros<sup>33</sup>  
el buen Jesús se salía,  
con pavor y gran tristeza,  
a orar, como soler<sup>34</sup> hacía,  
5 *en el huerto.*  
Postrado sobre su rostro  
ante el Padre se ponía;  
con suspiros entrañables  
estas palabras decía  
10 *en el huerto:*  
«Padre mío, si mi muerte  
excusar no se podía,  
hágase perfectamente  
tu voluntad y<sup>35</sup> no la mía»,  
15 *en el huerto.*  
Orando prolijamente,  
puesto en mortal agonía,  
sudaba gotas de sangre

32. Anchieta se centra ahora en la secuencia de la oración en el huerto, en la traición de Judas y en el prendimiento. La cantiga de estribillo en cuartetos monorrimas (1º y 3º sueltos) crea un clímax angustioso que recrea el escenario en una pintura de intensificada condensación: *en el huerto*, que desliza ciertas concomitancias con la canción «En Ávila, mis ojos» del *Cancionero Musical de Palacio* [Frenk, 1990: 156]. Aparece copiada en dos ocasiones en el códice, con las siguientes variantes:

6	Postrado <i>ante</i> su rostro
32	que <i>a</i> recibirlos salía
37	que <i>del</i> cielo es alegría
44	cada cual le <i>daba a porfía</i>

33. AC: *ciedros*.

34. AC: *siempre*.

35. AC suprime la conjunción.

20 que hasta la tierra, de él<sup>36</sup>, corría  
*en el huerto.*  
Mis grandes males son éstos,  
¡oh buen Jesús, vida mía!,  
que te hace sudar sangre  
y causan tal agonía,  
25 *en el huerto.*  
En angustia tan extraña,  
que al Señor cercado había,  
éñtrase el traidor de Judas  
con su infernal compañía,  
30 *en el huerto.*  
Prenden al manso cordero,  
que a<sup>37</sup> recibirlos salía;  
una sog a la garganta  
el cruel sayón le ponía,  
35 *en el huerto.*  
Escupen su santa cara  
que en el cielo es alegría;  
atan sus sagradas manos,  
que el cielo formado había,  
40 *en el huerto.*  
Al verbo del Padre eterno,  
hijo de la Virgen pía,  
de coses y bofetones  
cada cual lleva porfía,  
45 *en el huerto.*  
Así pagas tú sin culpa,  
buen Jesús, la culpa mía  
y la que el primer padre  
cometió con gran osadía,  
50 *en el huerto.*

36. AC suprime la contracción *dél*.

37. Como AC reponemos *a*.

11. [LV]

[por g<sup>raci</sup> g<sup>co</sup> g<sup>te</sup>]<sup>38</sup>

5 Cuando la muerte quería  
combatir al rey del cielo,  
él, con mortal agonía,  
de rodillas se ponía  
con su rostro por el suelo.  
Esta muerte no temía  
aquel fuerte, cuyo nombre  
desde niño se decía  
10 «Jesucristo», Dios y hombre,  
el mayor que ser podía.  
Con azotes desiguales  
tiene rompida la malla  
de sus <sup>39</sup> carnes virginales;  
con cuatro llagas mortales  
15 dio remate a la batalla.  
Y por fin de su pasión  
con la lanzada postrera  
se rompió su corazón,  
y luego, sin dilación,  
20 sangre y agua de él saliera<sup>40</sup>.  
Por todas partes herido,  
con la fuerza del combate  
queda muerto y no vencido,  
para que su muerte mate

38. AC lo traduce como «Graci Gonzalo Gutiérrez» (¿o Garci Gonzalo Gutierrez?). MLPM lee «Por graciari Iesu Cristo». Probablemente se trate de la indicación del copista acerca de la melodía popular por la que debía interpretarse, según apuntó Extremera [en *Actas*, 1997].

39. AC: *suas*.

40. MLPM: *salieron*, sin respetar la rima.

25                    la muerte<sup>41</sup> del fermentido.  
                      Sus cinco llagas mostrando,  
                      que siempre abiertas tenía,  
                      al hombre por quien moría,  
                      con su muerte está llamando  
30                    que vaya en su compañía.  
                      Batallando sin temor  
                      con el lobo carnicero,  
                      armado sólo d'amor,  
                      al fin salió vencedor,  
35                    mas muerto como cordero.  
                      La muerte queda vencida  
                      y Lucifer con la muerte,  
                      y la gloria prometida  
                      al que, con ánimo fuerte,  
40                    por Jesús diere la vida.  
                      Ya no siente sus dolores  
                      porque deja destrozadas  
                      las fuerzas de los traidores,  
                      y fortaleza ganada  
45                    a los flacos pecadores.

41. Anchieta se permite el pleonasma en tan breve espacio poético para glorificar la *militia amoris pro homine* de Cristo frente al mal que acecha al pecador.

12. [LVIII]<sup>42</sup>

[Otra]

La tarde comenzaba  
a perder la luz de su lucero,  
cuando el buen Jesús estaba  
clamando en un madero:  
5      «¡Hombre, enemigo mío, por ti muero!  
Tú, cruel enemigo,  
causaste los tormentos de que muero,  
y yo, fiel amigo,  
tu paz y vida quiero:  
15      ¡Hombre, enemigo mío, por ti muero!  
¿Por qué eres tan cruel  
para quien es más manso que cordero?  
Y estoy bebiendo hiel  
por ti, mi carnicero:  
20      ¡Hombre, enemigo mío, por ti muero!  
Las llagas tan extrañas,  
con que se desolló todo mi cuero,  
declaran mis entrañas  
y amor verdadero:  
30      ¡Hombre, enemigo mío, por ti muero!  
¡Oh duro corazón,  
más bravo que león y tigre fiero,  
no tienes compasión

42. Según AC, esta composición es una de las concesiones que Anchieta realiza a la métrica renacentista de extracción italianizante: el estribillo repetido al final de cada lira convierte al poema en una letanía del misterio de la Redención del Cristo doliente que se entrega en el postrer suspiro. MLPM prefiere seguir al códice y escinde el estribillo en dos versos y origina septetos que, con la irrupción del endecasílabo, siguen adoptando el modelo alirado del siglo de oro [Navarro Tomás, 1968: 104]. Nosotros hemos optado por la regularidad de la lira.

de tan manso cordero:  
35           *¡Hombre, enemigo mío, por ti muero!*  
Si piensas desollarme  
y quieres engullirme todo entero,  
no cures de matarme  
que vivo darme quiero:  
40           *¡Hombre, enemigo mío, por ti muero!*  
No sufre darme en partes  
el fuego de mi amor tan verdadero,  
mas, para que te hartes,  
me entrego todo entero:  
45           *¡Hombre, enemigo mío, por ti muero!»*

13. [V]<sup>43</sup>

[Otra]

5                    No sabe al que dolerse  
                       entristecida,  
                       la madre piadosa,  
                       desconsolada,  
                       viendo ya desfallecerse  
                       su dulce vida,  
                       con figura lastimosa  
                       y afeada,  
 10                    con suspiros dolorosos,  
                       sollozando,  
                       miraba su amor, Jesús,  
                       que se moría,  
                       y con ojos lagrimosos  
                       lamentando  
 15                    a la muy penosa Cruz  
                       triste decía:  
                       «¡Oh Cruz áspera, oh madero  
                       descomedido!

43. Aunque MLPM lo transcribe en forma de serventesios dodecasílabos (ABAB), AC prefiere la ordenación estrófica en octavas. Esta composición sufre el proceso de adulteración propio de la transmisión oral que interpreta el verso de seguidilla como metro compuesto de 7-5. La rima es regular hasta el verso 49. La alternancia del heptasílabo con el pentasílabo logra una atmósfera de imprecación y dolor intensos que se rematan con el monólogo interior de la Madre con el Hijo ya muerto en su seno en una recreación peculiar del viejo tópico latino *Ubi sunt: ¿Qué es de vuestra gran belleza / y compostura?*, invertido en *Qui fuit: ¿Quién afeó... vuestra lindeza y hermosura?*; *¿Quién echó en panal de miel tal amargura?*; *¿Quién así os destempló, salterio mío?* Por boca de la Virgen afloran algunos de los «dulces nombres de Cristo»: *Cordero, Gloria, Amor, Suavidad, Lirio, Corona Imperial, Fuente de Vida, Salterio, Luz del Cielo.*

20                   ¿ Por qué matas sin razón  
                      al inocente  
                      y mansísimo Cordero  
                      de Dios ungido,  
                      con tormentos y pasión,  
                      tan cruelmente?  
25                   ¡Oh hijo de mi dolor,  
                      mi Benoní<sup>44</sup>!  
                      Rásgaseme el corazón  
                      en ver dolerte.  
                      ¡Quién me diera, mi amor,  
30                   que agora por ti  
                      yo sufriese tu aflicción  
                      y cruda muerte!  
                      Si los brazos de la Cruz  
                      te dan tormento,  
35                   ¡oh mi bien y mi solaz  
                      tan regalado!,  
                      vente a mí, dulce Jesús,  
                      si te contento,  
                      que en los míos morirás  
40                   más descansado.  
                      El hijo, sus dulces ojos  
                      ensangrentados,  
                      a la madre, con dolor,  
                      triste, volviendo:  
45                   «Cesen», dice, «tus enojos  
                      y cuidados  
                      que, vencido del amor,  
                      estoy muriendo.  
                      Si te mueres de pesar  
50                   en ver mi muerte,  
                      mira que mi pena crece  
                      en ver tu pena;

44. Como apunta AC *benoní* significa 'hijo de mi dolor'. La cita está en *Génesis*, 35, 18: «Entonces ella [Raquel], al exhalar el alma, cuando moría, le llamó Ben Oní; pero su padre [Jacob] le llamó Benjamín ['hijo de la diestra, hijo del buen augurio']».

no te quieras afligir  
 con mal tan fuerte,  
 55 que yo sólo he de pagar  
 por culpa ajena.  
 Bástate que me crié  
 a tu dulce pecho,  
 saliendo de tu cónclave  
 60 nunca abierto<sup>45</sup>,  
 déjame agora morir  
 en este lecho,  
 que a tus brazos tornaré  
 después de muerto.  
 65 Alma mía, si no sientes  
 el agonía  
 de la madre y de tu Dios  
 crucificado,  
 ¿qué será, triste de ti,  
 70 el postrer día,  
 pues que mueren hoy los dos  
 por tu pecado? ».

Llegado el fin de sus penas  
 y dolores,  
 75 la cabeza inclinó  
 para la madre;  
 agotadas ya las venas  
 de sus licores,  
 con gran voz el alma dio  
 80 al sumo padre.  
 Ya recibe en su regazo  
 el cuerpo santo,  
 y con lágrimas lo riega<sup>46</sup>  
 la madre pía,  
 85 y, apretado entre sus brazos  
 con grave llanto,

45. MLPM y AC: *de tu conclave*. Preferimos el esdrújulo para la regularidad silábica, a pesar de renunciar a la sinalefa siguiente.

46. MLPM: *regó*. Optamos por el presente evocativo que se inicia en *Ya recibe en su regazo...* (v. 81).

dulces besos en sus llagas  
imprimía.  
«¡Oh amor de mis entrañas!»,  
90 le decía:  
«¿qué es de vuestra gran belleza  
y compostura?  
¿Quién con penas tan extrañas,  
¡oh gloria mía!,  
95 afeó vuestra lindeza  
y hermosura?  
¿Qué calor ha sido aquel  
tan sin medida,  
que os hizo tan marchito,  
100 lirio divino?  
¡Oh cabeza imperial,  
fuente de vida!  
Esta corona cruel,  
¿dónde os vino?  
105 De vinagre y triste hiel  
veo abrevada  
vuestra boca, a que mi leche dio  
gran dulzura.  
¡Oh divina suavidad,  
110 tan mal gustada!  
¿Quién echó en panal de miel  
tal amargura?  
Vuestras manos, pies y lado  
están hendidos,  
115 hechos fuentes de salud  
a pecadores,  
vuestros delicados miembros  
tan mal heridos:  
que todo sois un traslado  
120 de dolores.  
¿Quién así os destempló,  
salterio mío,  
que las cuerdas de mi pecho  
ha destemplado?

125           Pues fuerza de amor causó  
               tal desvarío,  
               no dejéis mi corazón  
               desconsolado.  
 130           ¿No me habla vuestra lengua,  
               Verbo del Padre?  
               ¿No me miran vuestros ojos,  
               ¡oh luz del cielo!?  
               ¿Cómo dejáis en tal mengua  
               a vuestra madre,  
 135           sin amparo, sin tutor  
               y sin consuelo?  
               Si queréis dar refrigerio  
               a mis enojos,  
               con morir se acabará  
 140           mi gran fatiga.  
               Pues os vieron expirar  
               mis tristes ojos,  
               dadme licencia, mi Dios,  
               que muerta os siga.  
 145           Y si no, llevad con vos  
               al monumento  
               mi llagado corazón  
               de penas lleno.  
               No se aparte vuestro amor  
 150           solo un momento,  
               que mi alma os guardará  
               dentro en su seno».

[El Autor]<sup>47</sup>

¡Oh corazón maternal,  
 por culpa mía

47. Se introduce una coda final del propio poeta que, en su condición de imperfecta humanidad, se autoinculpa del sufrimiento de la Madre. Esta coda cierra las dos estampas del poema: la primera de la Virgen ante la Cruz, y la segunda con el Hijo en sus brazos a modo de plástica *Pietà*.

155            con cuchillo de dolor  
                 todo rasgado,  
                 curad mi llaga mortal,  
                 con mano pía,  
160            y seréis, sanando yo,  
                 refocilado!

14. [LXXXIV]

[Un pecador al Niño nacido]<sup>48</sup>

*Vuestro Adviento*<sup>49</sup>  
*es remate y cumplimiento*  
*de la ley.*  
5 *¡Oh mi Dios, Pastor, y Rey*  
*humanado,*  
*y seréis crucificado*  
*por dar vida a vuestra grey!*

[Glosa]

10 Cuando pienso, mi Señor,  
vuestra bondad sin medida,  
que, por dar al mundo vida,  
con tan inefable amor  
ordenó vuestra venida.  
Mi alma, en vos absorbida,  
15 recibe esfuerzo y aliento,  
y nuevo contentamiento  
del divino amor herida<sup>50</sup>,

48. La séptima de pie quebrado es glosada por quintillas, como viene siendo natural en Anchieta. Esta composición parece formar unidad con la siguiente, como recomiendan las apostillas del copista. El feliz nacimiento del Niño Dios viene acompañado en una brutal prolepsis de su muerte en la Cruz, en un alfa y omega circular de rigidez profética.

49. MLPM y AC: *Adviento*.

50. Concepción mística de la *herida de amor* como causa-consecuencia de la *caza cetrera*: véase al respecto D. Ynduráin, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 85 ss. Anota: «En cuanto a los comportamientos particulares, más o menos paradójicos: la presa que quiere ser cazada y

contemplando *vuestro Adviento*.  
Adviento tan deseado  
de todas las criaturas,  
20 con el cual las almas puras,  
dejando el traje pasado,  
toman nuevas vestiduras.  
Decláranse las figuras  
del Antiguo Testamento,  
25 porque el nuevo mandamiento,  
de todas las escrituras,  
*es remate y cumplimiento*.  
Cumplimiento del deseo  
deste humano corazón  
30 no lo hallo, y con razón,  
si de todo en vos no empleo,  
buen Jesús, mi corazón.  
Vuestra sacra Encarnación  
y Pasión, oh Sumo Rey,  
35 dará eterno galardón  
con divina bendición  
al guardador *de la ley*.  
De la ley sois vos el fin,  
en quien todo es concluido,  
40 y por eso sois nacido  
en casilla tan ruin,  
del mundo mal conocido.  
Despertad nuestro sentido,  
pues que somos vuestra grey,  
45 para que seáis temido,  
amado y siempre servido,  
*¡oh mi Dios, Pastor y Rey!*  
Rey de poder infinito  
e hijo del sumo Dios

---

atrae al cazador, la presa que se arroja sobre quien la hiere para recibir la muerte, es obligado remitir a Lucrecio que, en un pasaje del *De rerum*, explica cómo el enamorado busca descargar su amor en el cuerpo que causó la herida (*saucia amore*) y, para darlo a entender, compara la de amor con la física cuya sangre mana en la dirección del que le ha asestado el golpe...» (pág. 90).

50 sin principio y fin sois vos,  
 aunque agora tan chiquito  
 hecho por amor de nos.  
 Sois león fuerte y feroz  
 en cordero transformado  
 55 en la Virgen encarnado,  
 por juntar los pueblos dos  
 siendo Dios, *sois humanado*<sup>51</sup>.  
 Humanado por amor  
 del hombre, vil criatura,  
 60 porque cobre la figura  
 que perdió del Creador  
 pecando con gran locura.  
 Por soldar nuestra rotura  
 será roto vuestro lado,  
 65 y vuestro rostro afeado,  
 perdida su hermosura,  
*y seréis crucificado.*  
 Crucificado con pena  
 de tormento y confusión,  
 70 sin queja ni turbación,  
 por pagar la culpa ajena  
 y a los malos dar perdón.  
 Deshonrado con pregón  
 por transgresor de la ley,  
 75 y con título de Rey,  
 penaréis como ladrón  
*por dar gloria a vuestra grey.*

51. Es otro de los misterios que apasionan a Anchieta: el de la divina humanidad de Cristo, el Rey celestial hecho hombre para la salvación de éste. Repite este tema en la composición n° 23 *¡Oh Dios infinito!*

15. [LXXXV]

[Respuesta del Niño nacido al pecador]<sup>52</sup>

*Mi venida  
fue para tē dar la vida  
que perdiste,  
cuando tu gusto quisiste  
5 más que a mí,  
mas yo me doy todo a ti:  
si me aceptas, reviviste.  
Yo, de nada, te creé,  
hombre vil, que fuiste nada,  
10 para que tu alma ornada  
con mi caridad y fe  
fuese siempre mi morada.  
Mas está tan afeada  
con culpas, y tan perdida,  
15 que para ser restaurada  
fue de mi padre ordenada  
a la tierra *mi venida*.  
Mi venida a tal flaqueza  
fue forzada del amor,  
20 el cual, sin ningún temor,  
combatió mi fortaleza  
y al fin salió vencedor.  
Pues si me ves, pecador,  
la deidad escondida  
25 y en forma tan abatida  
hecho esclavo del Señor,*

52. El esquema estrófico de la anterior se repite en ésta, en donde el Niño responde al pecador. Es probable que Anchieta las compusiera de forma conjunta, es decir, en secuencia.

*fue para te dar la vida*<sup>53</sup>.  
 La vida llena de males  
 en que estás todo sumido  
 me tiene muy ofendido;  
 yo con ojos paternas  
 te veo, y tengo sufrido.  
 Todo el bien tienes perdido  
 porque de tu Dios huiste,  
 vivís, y siempre viviste  
 sin dolor y con olvido  
 del grande bien, *que perdiste*.  
 Perdiste la hermosura  
 de la gracia divinal,  
 dejando con gran locura,  
 por la baja criatura,  
 tu Creador eternal.  
 Hallaste tu propio mal  
 sin por eso quedar triste;  
 a tu Dios disgusto diste,  
 como traidor desleal,  
*cuando tu gusto quisiste*.  
 Quisiste la fealdad,  
 abrazaste la pobreza,  
 despreciaste la limpieza,  
 desechaste la verdad,  
 olvidaste tu nobleza<sup>54</sup>.  
 Yo, por darte mi grandeza,  
 tan chiquito estoy aquí,  
 ¡oh miserable de ti!  
 ¿Por qué amas la bajeza  
 del deleite *más que a mí*<sup>55</sup>?

53. La viveza del coloquio y la humildad de Cristo no esconden el transparente *tono catequético* en las intervenciones del Niño Dios, de una ortodoxia tan poco elaborada como las intervenciones del pecador.

54. Encontramos una de las pocas enumeraciones paralelísticas de Anchieta, que recrean la seriación de las letanías o de los salmos.

55. Era casi obligada, en una lírica tan persuasiva como ésta, la incitación a la reflexión y a la rectificación: sin abusar, Anchieta dosifica la utilización de la interrogación retórica.

A mí no quieres tomar  
por padre, Señor y hermano,  
60 ¡oh cruel y deshumano,  
que me pisas sin cesar  
como abajo y vil gusano!  
Abrazas el mundo vano  
y aunque yo por ti nací,  
65 no te quieres darte a mí  
ni fiarte de mi mano,  
*mas yo me doy todo a ti.*  
Todo a ti me doy nacido  
porque me puedas tener  
70 y de todo poseer,  
tan chiquito y encogido  
que bien puedo en ti caber.  
Para darte nuevo ser,  
gracia y vida, que perdiste,  
75 mi majestad y poder  
hoy se entrega a tu querer:  
*si me aceptas, reviviste.*

16. [II]<sup>56</sup>

5                    *Yo nací porque tú mueras,*  
                      *porque vivas moriré,*  
                      *porque rías lloraré,*  
                      *desespero porque esperas,*  
                      *porque ganes, perderé.*  
                      Por tu amor soy niño tierno,  
                      y tu vida es el pecar;  
                      mira que, para escapar  
10                    de la muerte del infierno,  
                      la muerte debes buscar.  
                      Muere a ti sin más tardar,  
                      porque a mí vivas de veras,  
                      porque, si bien consideras,  
                      en este pobre lugar  
15                    *yo nací porque tú mueras.*  
                      La carne que me vestí  
                      pasará muy cruda muerte;  
                      porque deseo tenerte  
                      siempre vivo par de mí,  
20                    preso con amor muy fuerte.  
                      Esta vida y buena suerte  
                      es de caridad y fe:  
                      mira a cuanto me obligué,  
                      que, por vivo poseerte,  
25                    *porque vivas moriré.*

56. De nuevo Anchieta compone de forma co-referencial estas dos poesías, que AC titula: I) *El Niño nacido al pecador*, y II) *El pecador al Niño nacido*. La concepción rítmico-estrófica (nóte y glosa en quintillas) asocia estas composiciones a las dos precedentes y las agrupa en un pequeño «ciclo de la paradoja *muerte-vida*». Las figuras de oposición (antítesis, paradojas, contrasentidos, etc.) se deslizan en cascada para definir la naturaleza *contradictoria* del amor divino hacia el hombre.

Si me ves estar llorando,  
lloro porque tú no llores,  
porque tus gustos y amores  
ya te están<sup>57</sup> aparejando  
30 tristes llantos y dolores.  
Porque escapes de temblores  
tiemblo agora, y temblaré  
cuando sangre sudaré,  
y en la Cruz, con mil dolores,  
35 *porque rías lloraré.*  
Desespero de hallar  
descanso, sino en un palo,  
y tú, siendo todo malo,  
esperas de te salvar  
40 viviendo en todo regalo.  
Vesme entre bestias estar,  
y eres peor que fieras;  
pecando de mil maneras,  
¿qué puedo de ti esperar?  
45 *Desespero porque esperas.*  
Tú has el cielo perdido,  
y los infiernos ganado;  
yo, en pajas acostado,  
estoy tan empobrecido,  
50 abatido y humillado.  
Por perdido reputado  
de todo el mundo seré;  
mas, porque determiné  
que seas rico y honrado,  
55 *porque ganes perderé.*

57. AC: *estás*.

17. [III]

*Tú naces y yo no muero,  
no vivo y tú morirás,  
niño, príncipe de paz.  
Digo que ser tuyo quiero:  
5 no sé qué te diga más.  
Este nuevo nacimiento  
es para que muera yo  
al pecado, que me dio  
vida, con que descontento  
10 al Señor, que me crió.  
Tanto consigo me ató  
que en él siempre vivir quiero,  
y aunque niño verdadero,  
¡oh mi Dios!, te veo yo,  
15 *tú naces y yo no muero.*  
No muero, porque mi vida  
es hacer mi voluntad;  
mas, en hecho de verdad,  
no vivo, porque es perdida  
20 si no amo tu bondad.  
Mas tú, con tu caridad,  
tales extremos harás  
que por mí padecerás;  
y yo, amando la maldad,  
25 *no vivo y tú morirás.*  
Siempre anda batallando  
la carne con la razón<sup>58</sup>,  
pero vence la pasión:  
así miserable ando*

58. El viejo debate entre carne y espíritu, fe y materia sensual, que en la ladera humana se inclina hacia las simas de la pasión.

30 sin paz ni consolación.  
 Mas tu gracia y bendición  
 puede en todo mucho más,  
 y pues, niño, te me das,  
 da paz a mi corazón,  
 35 *niño, príncipe de paz.*  
 No podrá de paz gozar  
 quien contra sí no guerrea:  
 dame luz, con que yo vea  
 cómo pueda pelear,  
 40 porque el ciego mal pelea.  
 Si quieres que tuyo sea,  
 y deje el señor primero,  
 para que así todo entero  
 a ti, sumo bien, posea,  
 45 *digo que ser tuyo quiero.*  
 Digo que eres todo bueno,  
 digo que eres Creador,  
 digo que eres Redentor,  
 digo que eres d'amor lleno,  
 50 digo que eres todo amor.  
 Digo que eres mi señor,  
 digo que muerto serás,  
 digo que das vida y paz,  
 digo que es sin fin tu honor:  
 55 *no sé qué te diga más*<sup>59</sup>.

59. El remate de la composición no puede ser más acertado desde el punto de vista estilístico: tras la seriación anafórica, el pecador alcanza la incapacidad de la palabra, la ineptitud del verbo que se revela estéril para describir la infabilidad divina. Al mismo tiempo, Anchieta procura un rosario de fórmulas letánicas que bien podrían servir para el rezo.

18. [X]<sup>60</sup>

[Otra]

—Jesús, buen pastor,  
¿cómo andáis penado?  
—Ando maltratado  
*por te dar mi amor.*  
5 —Andáis pensativo,  
Jesús, pastor bueno,  
de cuidados lleno,  
más muerto que vivo.  
—Híceme cautivo<sup>61</sup>  
10 siendo sumo señor.  
Ando maltratado  
*por te dar mi amor.*  
—De piel de cordero  
os veo cubierto  
15 en este desierto,  
al pie de un madero.  
¡Oh Jesús ovejero!  
¿Quién os ha mudado?  
—El amor, que me da cuidado

60. Esta breve pieza lírica es una de las más deliciosas del *Cancionero* de Anchieta. Su fondo profano se advierte en el sentimiento *cortés* que subyace en la desazón amorosa, aquí *divinizada*. El villancico o cantiga de estribillo (sobre el esquema común de la mudanza en redondilla con versos sueltos que riman con ella) despliega un ágil diálogo conseguido por la dinamicidad del hexasílabo (aunque resbale algún heptasílabo o eneasílabo, como el verso 19).

61. Otro de los inmortales tópicos de la amatoria profana: *la cárcel de amor*, que inspiró, entre otros muchos autores y textos, la obra homónima de Diego de San Pedro (1492).

20            *de te dar mi amor.*<sup>62</sup>  
Es un mal tan fuerte  
el amor que tengo,  
que de grado vengo  
a sufrir la muerte.  
25            ¡Oh dichosa suerte  
la de mi ganado!  
Soy crucificado  
*por te dar mi amor.*

62. Aunque en el código figura el imperfecto enesílabo, AC:

*Oh Jesús ovejero,  
quién os ha mudado?  
— Dame amor cuidado  
de te dar mi amor.*

19. [XXX]<sup>63</sup>

[Otra]

Desterróse el rey del cielo  
de su celestial morada,  
por el grande amor y celo  
de la iglesia, su amada.  
5 Treinta y tres años de vida  
por su amor tuvo por nada,  
sufriendo, por despedida,  
cruel muerte y deshonrada.  
10 Antes de la cruda muerte,  
viéndola desconsolada,  
le habló con pecho fuerte  
como a dulce enamorada:  
«No sientas mi partida,  
15 mas antes, si me tienes en tu pecho,  
y estás conmigo unida  
con amor muy estrecho,  
alégrate, que al Padre voy derecho.  
No cause mi ausencia  
20 algún olvido en ti que, si no quedo  
contigo por presencia,  
mi cuerpo te concedo  
que tengas hasta el fin, sin ningún miedo.  
Esposa muy querida,

63. Entre las poesías de tono *dialógico* ésta, que reproduce el arrobamiento amoroso de Cristo y la Iglesia, ofrece cierto interés desde el punto de vista estrófico: para la voz del *narrador* Anchieta elige la cuarteta y, en cambio, las intervenciones orales de Cristo se recogen en liras (nueva concesión a la métrica italiana); por último, la Esposa interviene, rubricando el júbilo del desposorio, en el molde de la redondilla. Tal variedad no es frecuente en la lírica española del Beato.

25           yo sólo quiero ser de ti amado,  
              pues muero por tu vida,  
              y soy crucificado  
              para te dar, sin fin, glorioso estado».

30           Respondió la esposa amada:  
              «Yo juro, divino Esposo,  
              que todo mi ser y gozo  
              será ser yo tu morada».

20. [XVIII]<sup>64</sup>

[Otra]

Pues paristes a Dios vivo,  
Virgen Madre galilea,  
*¡norabuena sea!*<sup>65</sup>  
En Nazaret concebistes,  
5 flor de toda Galilea.  
*¡Norabuena sea!*  
Quien no cabe en todo el mundo  
todo en vos, Virgen, se emplea.  
*¡Norabuena sea!*  
10 En Belén, Virgen, paristes,  
noble ciudad de Judea.  
*¡Norabuena sea!*  
El que mueve todo el mundo  
toma en sí nuestra pelea.  
15 *¡Norabuena sea!*  
*¡Oh bendito tal caudillo*  
*que por nos tan bien guerrea!*  
*¡Norabuena sea!*  
Vístese nuestro traje  
20 por nos dar leal librea.  
*¡Norabuena sea!*  
Por nos dar su hermosura

64. La composición en dísticos más estribillo donde monorriman los pares nos advierte de la existencia de un cosaute (mal llamado *cosante*). Se trataba de un baile medieval de ritmo lento que se acompañaba con una canción de bailada encadenada, tan usada por Gil Vicente. El danzar de los conceptos toma aquí estado de canto de celebración en el estribillo que entrecorta, a modo de *leixaprén*, la dinámica de gravedad conceptual de los pareados.

65. Preferimos la forma en aféresis para que se obre mejor efecto con el pie quebrado hexasílabo. MLPM restituye *¡enhorabuena sea!*

toma nuestra carne fea.  
*¡Norabuena sea!*  
25 Mas nacido de vos, Virgen,  
nuestra vida hermosea.  
*¡Norabuena sea!*  
Por vestirnos de su gloria  
vistóse de vil librea.  
30 *¡Norabuena sea!*  
Por librar a los cautivos  
de prisiones se rodea.  
*¡Norabuena sea!*  
35 Como diestro bombardero  
que su espera bien bornea<sup>66</sup>,  
*¡norabuena sea!*,  
en los pechos de su padre  
todos los tiros emplea.  
*¡Norabuena sea!*  
40 ¡Oh qué águila divina  
que tan bien toma la pera!  
*¡Norabuena sea!*  
Plega a él, por su clemencia,  
que mi alma suya sea.  
45 *¡Norabuena sea!*  
Y con vos, Señora mía,  
yo su rostro santo vea.  
*¡Norabuena sea!*

66. *Bornear* 'dar vuelta, revolver, torcer, ladear'.

21. [XII]<sup>67</sup>

[Otra]

Quien murió por darnos vida  
muchas veces me llamó,  
mas yo díjole de ¡no,  
*no, no, no, no!*  
Díjome que no pecase,  
5 pues, por me salvar, murió;  
mas yo díjele de ¡no,  
*no, no, no, no!*  
Estar siempre en el pecado  
por vida lo tengo yo:  
no lo puedo dejar, ¡no,  
*no, no, no, no!*  
10 A la hora de la muerte  
llamé a Dios, que me llamó;  
no me quiso hablar, ¡no,  
*no, no, no, no!*

67. El pesimismo de la composición acerca del pecador que deniega insistentemente rectificar su conducta obliga a la cantiga a ejecutar su estribillo formando parte final del último verso del terceto (abb) como anticipo de la secuencia de negaciones *in crescendo*. El dogma cae con todo el peso de la aridez y Anchieta es, entonces, *menos* poeta. Es notable la pintura irracional del empecinado pecador que se niega a ser redimido:

Estar siempre en el pecado  
por vida lo tengo yo:  
no lo puedo dejar, ¡no,  
*no, no, no, no!*

Véase el comentario de A. Sánchez Robayna sobre este poema en su ensayo «Canarias y América en la literatura de dos siglos», *Estudios Canarios*, XXXVIII (1994), págs. 49-59.

15 Pregunté a mi conciencia  
si podré salvarme yo:  
ella dijo que ya *¡no,*  
*no, no, no, no!*  
Quien pecó tan sin vergüenza  
contra Dios, que lo crió,  
que no tenga vida, *¡no,*  
*no, no, no, no!*  
20 Al que «¡no!» siempre decía,  
al que siempre lo llamó,  
que también le diga *¡no,*  
*no, no, no, no!*

22. [XIII]<sup>68</sup>

[Otra]

¿Quién verá al pastor  
 vestido de fiesta?  
*Su zamarra puesta*  
*verá la pastora*<sup>69</sup>.  
 5                   ¿Quién verá al pastor,  
                       que vino del cielo  
                       vestido de amor,  
                       tendido en el suelo  
                       por nuestro consuelo?  
 10                   Se vistió de fiesta:  
                       *su zamarra puesta*  
                       *verá la pastora.*  
                       En tanta pobreza  
                       lo vio la pastora,  
 15                   que de frío llora

68. Esta es otra de las más deliciosas composiciones del *Cancionero* anchievano. La filiación profana se hace tan evidente en el gracejo que la inspira con la musicalidad del hexasílabo, que el aire pastoril o agreste de la metáfora se enciende de una inocencia y de una espontaneidad no anuladas en modo alguno por la contrafacción. Este villancico es, sin duda, un evidente argumento de la destreza versificadora y conceptual que destella en ocasiones en el poeta.

69. MLPM restituye en el verso el complemento *la*, conforme al verso último que aparece en el códice: con ello completa un octosílabo invasor del hexasílabo predominante. AC prefiere la lectura *Su zamarra puesta / verá la pastora*. AC lo cree destinado para la fiesta de la Circuncisión del Niño Jesús (1 de enero). La metáfora del *pastorcico* (Jesús) reducido a condición humana (*su zamarra puesta*), visto por la *pastora* (la Virgen), circuncidado (*capotín de grana*) y destinado al sacrificio propio (*sombreiro de espinos tejido*) para la redención de su rebaño (*Para dar guarida / a todo el ganado*) con su muerte (*tomará cayado / al fin de su vida*) no es ni nuevo ni original en la poesía del Beato. En esta ocasión cobra cierta lozanía que lo aleja de tratamientos excesivamente dogmáticos.

la suma riqueza;  
 mas con la bajeza  
 hace grande fiesta:  
 su zamarra puesta  
 20 verá la pastora.  
 Porque las ovejas  
 oyesen mejor  
 la voz del pastor,  
 ya no por semejas  
 25 hizo, de pellejas,  
 zamarrón de fiesta  
 lindo, y muy apuesta<sup>70</sup>  
 su zamarra puesta  
 verá la pastora.  
 30 Yo lo vi nacido,  
 por nos dar perdón,  
 con un zamarrón  
 de carne vestido.  
 De amor vencido  
 35 se vistió de fiesta:  
 su zamarra puesta  
 verá la pastora.  
 Su madre la ha dado  
 capotín de grana:  
 40 sale de somana<sup>71</sup>  
 blanco y colorado.  
 Huélgase el ganado  
 viéndolo de fiesta:  
 su zamarra puesta  
 45 verá la pastora.  
 Envuélvele en paños  
 como pobrecico,  
 mas él, como físico,  
 quita nuestros daños,  
 50 danos buenos años

70. Se hace necesario el hiato para establecer la concordancia *apuesta-zamarra*.

71. AC: 'en traje de semana, ordinario'.

y día de fiesta:  
*su zamarra puesta*  
*verá la pastora.*  
Su camisa blanda<sup>72</sup>,  
55 de lino tejida,  
será bien curtida  
como fina holanda.  
Su padre le manda  
que salga de fiesta:  
60 *su zamarra puesta*  
*verá la pastora.*  
Zapatos de cuero  
le quiso calzar  
para predicar  
65 paz como cordero.  
Todo placentero  
se vistió de fiesta:  
*su zamarra puesta*  
*verá la pastora.*  
70 Dale de mamar  
la pastora y madre:  
así dice el padre  
que le han de criar.  
Con tan buen manjar  
75 hace grande fiesta:  
*su zamarra puesta*  
*verá la pastora.*  
El cielo le adora,  
de carne vestido,  
80 al pastor nacido  
hijo de pastora.  
Aunque el niño llora  
hace grande fiesta:  
*su zamarra puesta*  
85 *verá la pastora.*  
Hoy sale herido  
y circuncidado,

72. MLPM: *blanca*.

mas Jesús, llamado  
«Salvador», nacido  
90 con tal apellido  
hace grande fiesta:  
*su zamarra puesta  
verá la pastora.*  
«Jesús medianero»  
95 le ponen por nombre,  
porque es Dios y hombre,  
león y cordero.  
Parece ovejero  
que sale de fiesta:  
100 *su zamarra puesta  
verá la pastora.*  
Después de crecido  
le darán sombrero:  
por el carnicero  
105 de espinos tejido.  
Agora nacido  
hace grande fiesta:  
*su zamarra puesta  
verá la pastora.*  
110 Para dar guarida  
a todo el ganado  
tomará cayado  
al fin de la vida.  
Con ropa teñida  
115 y la cruz a cuestras,  
*su zamarra puesta  
verálo la pastora.*

23. [XI]<sup>73</sup>

[Otra]

[Santo Tomé de Mira]<sup>74</sup>

¡Oh Dios infinito  
por nos humanado,  
véoos tan chiquito  
que estoy espantado!  
5 Estáis encerrado  
en lugar estrecho,  
porque en nuestro pecho  
queréis ser guardado.  
Hame enamorado  
10 vuestra gracia y nombre,  
pues os come el hombre  
de un<sup>75</sup> solo bocado.  
Sois Jesús llamado,  
perennial<sup>76</sup> hartura,  
15 vida y hermosura  
y pan consagrado.  
Esto ha inventado,  
¡oh Jesús benigno<sup>77</sup>!,  
vuestro amor divino,

73. Otro acierto son estas frescas redondillas hexasílabas que por su acento recuerdan, según dijimos, el arrobo espiritual de las cancioncillas de Santa Teresa. Los vv. 25-40 son de una altura mística sólo conseguida en el lenguaje desnudo de la entrega amorosa.

74. La indicación del copista alude al aire, a la tonada y al baile por el que se debía interpretar la cancioncilla y que no ha sido identificada.

75. AC: *d'un*.

76. MLPM y AC: *perenal*.

77. MLPM y AC: *Jesú benino*.

20 de amor forzado.  
Pues sois estrechado  
con tan grande aprieto,  
¿quién, con tal secreto,  
no será espantado?

25 Pan y vino veo,  
gusto pan y vino,  
mas, sin desatino,  
otra cosa creo.

30 Por eso peleo  
contra mi sentido,  
porque lo comido  
es Dios, que no veo.  
Sólo en él empleo  
la fe, con que vivo;

35 hágome cautivo,  
sin ver lo que creo.  
D'este me proveo  
para mi camino:  
este pan divino

40 harta mi deseo.

24. [LVII]<sup>78</sup>

[De Nuestra Señora]

¡Oh niña, hermosa estrella,  
lucero de nuestra vida,  
chiquita como centella  
mas de Dios engrandecida,  
5 *y más honrada,*  
*y más querida,*  
*sin pecado concebida!*  
Sois mayor que todo el cielo  
y en el vientre estáis metida,  
10 mas cubierta con el velo  
de la gracia, sin medida,  
*y más honrada,*  
*y más querida,*  
*sin pecado concebida.*  
15 Vos, niña, sois el comienzo  
de la vida prometida,  
y pariendo a Dios inmenso  
seréis Virgen y parida,  
20 *y más honrada,*  
*y más querida,*  
*sin pecado concebida.*

78. Esta composición es análoga a la núm. 26 [LIX] desde la perspectiva de su estructura externa, pero antitética en su organización conceptual: ésta es panegírica; la siguiente, reprobatoria.

25. [XLVI]<sup>79</sup>

[Mira Nero]

Mira el malo con dureza  
a Jesús cómo moría.  
Lloraba la redondeza  
con dolor y gran tristeza  
5 *y él de nada se dolía.*  
La justicia furiosa,  
viendo en pena al inocente,  
decía muy rigurosa:  
«Sumo Dios omnipotente,  
10 ¿no vengáis tan grave cosa?»  
Mas la clemencia, muy pía,  
del Hijo de Dios, clamaba  
y al Padre perdón pedía  
para aquel que lo mataba,  
15 *y él de nada se dolía.*  
El sol, con vergüenza y duelo,  
ver morir a Dios no pudo,  
y cubrióse oscuro velo<sup>80</sup>  
porque moría desnudo,  
20 en la cruz, el rey del cielo.  
Toda la tierra bullía  
y las piedras se quebraban;

79. Como bien escudriñó Extremera [1993], este *contrafactum* es una reelaboración del romance *Mira Nero de Tarpeya*, popular en los siglos del poeta y que se documenta desde el Acto 1º de *La comedia de Calisto y Melibea* (finales del siglo xv). El romance original se ha sustituido por el mote en quintillas cuyo verso final se repite a modo de estribillo en las quintillas dobles que lo desarrollan. La ética de la sanción llena de oscuros reproches a la actitud del impío ante el sacrificio de Cristo.

80. AC: *y cubrió de oscuro velo.*

en noche se vuelve el día;  
todas las cosas lloraban,  
25 *y él de nada se dolía.*  
El corazón de la madre  
de dolor está oprimido,  
viendo su hijo querido  
ser de Dios, su eterno Padre,  
30 como puesto ya en olvido.  
Puesto en mortal agonía  
su Señor y Dios miraba,  
y viva, con él moría;  
mas el malo duro estaba  
35 *y él de nada se dolía.*

26. [LIX]<sup>81</sup>

Aquel que tiene por nombre  
«Jesús», de virgen nacido,  
porque no se ahogue el hombre  
en la mar anda metido,  
5        *y bien cercado,*  
          *y bien herido,*  
          *y del hombre mal servido.*  
Cercado de nuestros males,  
de los malos perseguido,  
10        de los buenos y leales,  
          aunque pocos, conocido,  
          *y bien cercado,*  
          *y bien herido,*  
          *y del hombre mal servido.*  
15        Herido de amor eterno  
          que a los hombres ha tenido,  
          por librarlos del infierno  
          en la Cruz está tendido,  
          *y bien cercado,*  
20        *y bien herido,*  
          *y del hombre mal servido.*

81. Esta cantiga insiste en la ingratitud del ser humano ante la Redención de Cristo. La escena de la expiración en la Cruz se transforma en imagen convencional a pesar de la gradación (*y del hombre mal servido*) del estribillo. Las exigencias del apostolado no logran justificar la ruptura del equilibrio entre la elogiabile simplicidad rítmico-estrófica y la falta de elegancia conceptual.

27. [IX]<sup>82</sup>

[Otra]

5 Venid a suspirar con Jesús amado  
los que queréis gozar de sus amores,  
pues muere por dar vida a pecadores.  
Tendido está en la cruz, corriendo sangre,  
sus santas llagas hechas limpios baños,  
con que se da remedio a nuestros daños.  
Venid, que el buen pastor ya dio su vida,  
con que libró de muerte su ganado,  
y dale de beber a su costado.

82. Es otra excepción que Anchieta concede al verso de arte mayor: el endecasílabo (6+5) recoge, a juicio de Extremera [1995: 63], un ejemplo de contrafacción donde Anchieta sólo conserva la melodía del original y «una vaga idea del contenido profano». Los tercetos originales con su música obran en el *Cancionero da Biblioteca Opublia Hortensia de Elvas* (el primer terceto) y en el *Cancionero Musical de Belém* (actualizamos ortografía):

Venid a suspirar al verde prado  
connigo, zagaleja y [vos] pastores,  
pues muero sin morir de mal d'amores.

Tú eres soledad que está connigo  
saberes que es padecer nuevos dolores,  
pues muero sin morir de mal d'amores.

El poeta divinizador anula o disuelve la invitación hedonista del original conservando sólo la idea del Buen Pastor.

28. [LXXXII]<sup>83</sup>

Criatura generada  
para que en los soberanos  
cielos fueses colocada.  
Veóte tan olvidada  
5 de mi singular amor,  
que puedes, con gran dolor,  
de ti misma ser llamada  
«desdichado pecador».  
Pecas con gran desatino  
10 quebrantando mi mandado,  
y andas embriagado  
ensopándote en el vino  
del deleite del pecado.  
Mas eres muy espantado  
15 del infierno tragador,  
y, pecando a tu sabor,  
nunca vives descansado,  
pues siempre tienes temor.  
Temes aquel sumo mal  
20 que merecen tus maldades;  
temes las eternidades  
d'aquella llama infernal,

83. No aparece en la edición de AC. El terceto inicial deja paso luego a la quintilla. Es otro ejemplo del excesivo dogmatismo anchietano, que exprime la enseñanza del concepto hasta su sequedad. El Cristo compañero y misericordioso de otras composiciones amigas se ha transformado en un juez cuyo extremado celo termina por asfixiar el lirismo de la composición. Algún encabalgamiento acertado (*soberanos / cielos; cualidades / infinitas*) y alguna filigrana semántica aderezada de antítesis lucen perdidos en esta letanía de reproches y amonestaciones, en la que colaboran imprecaciones, vocativos, interrogaciones, etc., y la metáfora de la *cárcel* del pecado, donde las faltas capitales son *cadena*s, el infierno *candado* y la insensatez del propio errar los *grilletes* o *grillones*.

igual a tus fealdades.  
Tiemblas de las crueldades  
25 que mi justicia te ordena,  
temes que, si te condena,  
sentirás las cualidades  
infinitas de la pena.  
Pues temes del mal eterno,  
30 ¿por qué no dejas los males  
de los pecados mortales  
que te llevan al infierno,  
a las penas eternas?  
¿Por qué los vicios carnales  
35 no matas con vida buena?  
Pues tanto temes la pena  
de las cuevas infernales,  
¿por qué haces la cadena?  
La horca sin el cordel  
40 no la temen los varones,  
ni espanta los corazones  
la cárcel, aunque cruel,  
si faltan llave y prisiones.  
Si miras estas razones  
45 lo que temes has causado,  
pues que haces el candado  
del infierno y los grillones  
con la soga del pecado.  
Tu soberbia y presunción,  
50 tu codicia insaciable,  
y tu carne deleznable  
en torpeza y corrupción,  
ira y gula tan notable,  
todo esto, miserable,  
55 de que estás tan rodeado,  
es herroso y gran candado,  
y cadena intolerable  
con la cual serás atado.  
Tú mismo, por tu querer,  
60 al pecado te entregaste,

y con él tu alma ataste  
sin nunca amar ni temer  
a mí, contra quien pecaste.  
Pues tu alma cautivaste  
65 con culpas, de que está llena,  
justo es que te dé pena,  
que tú mismo procuraste,  
pues la culpa te condena.  
70 Tu conciencia te agujiona  
por los males en que estás,  
ni te deja tener paz,  
porque ella nunca perdona  
a quien sigue a Satanás.  
Si cada vez pecas más  
75 sin te querer enmendar,  
no te podrás aquietar<sup>84</sup>,  
y quien vive sin compás  
paz no tiene, sin dudar.  
Deseas subir al cielo,  
80 y no haces lo que debes,  
para que seguro llegues,  
porque del amor del suelo  
ni sólo un paso te mueves.  
Si de contino te atreves  
85 pecados acrecentar,  
muy fácil es de probar  
que por mucho que lo niegues  
tú mismo quieres penar.  
Eres cruel para ti  
90 más que todo lo criado,  
pues con el mismo pecado  
con que te alejas de mí,  
te tienes alanceado.  
Pecador desatinado,  
95 pues dices que bien te quieres,  
¿por qué buscas placeres  
con los cuales, denodado,

84. MLPM: *quietar*.

te las tienes y te tienes?  
Yo soy vida verdadera  
100 y todo lo más es muerte;  
quien con ánimo muy fuerte  
me sigue por mi carrera,  
tendrá gloriosa suerte.  
¿Quién hay que pueda valerte,  
105 pues a Dios seguir no quieres?  
Porque cuanto más vivieres  
más te abrazas con la muerte,  
y queriendo vivir, mueres.  
Tú, sin ningún sentimiento,  
110 dejas a tu Creador;  
bien conoces lo mejor,  
y con loco atrevimiento  
siempre sigues lo peor.  
¡Oh loco contratador!  
115 ¿A tu Dios, que siempre dura,  
truecas por la criatura  
en que empleas tu amor,  
tu saber y tu cordura?  
Tienes hambre de la tierra,  
120 del cielo no gustas nada;  
con tu carne, paz firmada,  
con tu alma tienes guerra  
de todas partes trabada.  
La Reina ser cautivada,  
125 la Señora, esclava oscura,  
sin honra ni hermosura,  
tenerla tan maltratada  
es certísima locura.  
Temes de ser condenado  
130 con el infernal dragón,  
y de todo corazón  
amas el mortal pecado,  
causa de condenación.  
Tú quieres tu perdición  
135 mientras en culpa vivieres;

sin pena quieres placeres;  
afirmas contradicción,  
pues quieres lo que no quieres.

d) FLORES MARIANAS (29-33)

29. [LXXXIII]<sup>85</sup>

[Un pecador a la Virgen madre]

*El que viene  
es el rey, que todo tiene  
en su mano,  
vestido de cuerpo humano  
5 siendo Dios,  
nacido todo de vos,  
todo de Dios soberano.  
¿Quién pensó  
10 que el Padre que os creó  
Hijo fuese,  
y de vos, Virgen, naciese  
Dios y hombre,  
teniendo Jesús por nombre,  
y salud al mundo diese?*

[Glosa]

15 La culpa tiene tomado  
poderío sobre nos,  
y como bestia feroz  
tiene ya fuera lanzado  
de las ánimas de Dios.

85. Se inicia con esta composición el grupo de poesías cuyo motivo de concepción exclusivo es la Virgen. Este breve *Cancionero mariano* es gota en el océano anchietano de devoción por María. La cantiga glosa un núcleo lírico de mayor amplitud (dos séptimas de pie quebrado) resuelto siempre en el grato itinerario de la quintilla, el metro predilecto del Beato según hemos venido comprobando. El argumento de la Inmaculada Concepción (*sola a vos tomó por madre*) se combina con el de la paradójica naturaleza de Cristo (*Dios y hombre*), el privilegio de la maternidad de María (*Virgen madre*), su dulce Nombre o su intercesión por el hombre ante el Hijo (*Suplicadle, madre pía / que mi alma no condene*). El tono panegírico convive con el ruego o la súplica apelativa de exclamaciones y apóstrofes.

20           ¡Oh Virgen madre, sin vos  
              el mundo no se sostiene;  
              porque el pecador no pene  
              él mismo, que es Sumo Dios,  
              ese mismo es *el que viene*.  
25           Viene vencido d'amor  
              a ser capitán y guía  
              de mí, ciego pecador,  
              y pagar como deudor  
              la pena, que yo debía.  
30           Suplicadle, madre pía,  
              que mi alma no condene,  
              pues ese, señora mía,  
              que a vuestros pechos se cría  
              es *el rey, que todo tiene*.  
35           Tiene todo en su poder,  
              y porque el hombre se despierte  
              amenázalo con muerte,  
              y, haciéndose temer,  
              las almas así convierte.  
40           En su mano está mi suerte,  
              no sé si de enfermo o sano;  
              porque yo no corra en vano,  
              suplicadle, mujer fuerte,  
              me tenga siempre *en su mano*.  
45           En su mano poderosa  
              puse yo mi voluntad  
              dejando la vanidad,  
              y con libertad dañosa  
              me henchía de fealdad.  
50           No le falta piedad  
              para henchir de gracia al vano,  
              pues su suma majestad  
              viene con suma humildad  
              *vestido de cuerpo humano*.  
55           Es humano y todo bueno,  
              su clemencia nunca cansa;  
              yo me hice de él ajeno;

él, de mansedumbre lleno,  
me convida a confianza.  
60 ¿Cómo no tendré esperanza  
que me guardaréis los dos,  
pues tomó dentro de vos  
verdadera semejanza  
y ser de hombre, *siendo Dios?*  
65 Dios Sumo, que ser os dio  
como verdadero padre,  
tanto de vos se pagó,  
que también os concedió  
ser su verdadera madre.  
70 Como sólo de Dios padre  
es nacido, en cuanto Dios,  
para que tal honra os cuadre  
sola a vos tomó por madre,  
*nacido todo de vos.*  
75 Vos sois madre de pureza,  
yo de vicios combatido;  
porque no sea vencido,  
alcanzadme fortaleza  
del hijo que habéis parido.  
80 Pues amor lo ha sometido  
a vuestra materna mano  
por mí, que soy vil gusano,  
siendo *ab eterno* nacido  
*todo de Dios soberano.*  
85 En vos todo se encerró  
quien no cabe en lo creado,  
tan pequeñito tornado,  
que puedo comerlo yo  
todo entero d'un bocado.  
90 Todo esto fue causado  
del amor, que lo venció,  
del cual tan preso quedó  
que nunca será librado:  
tal misterio, *¿quién pensó?*  
95 Este amor que tuvo a todos

en vos, Virgen singular,  
lo quiso todo emplear  
por tan inefables modos,  
que el cielo hacen pasmar;  
100 el cual, con dulce cantar,  
loa a Dios, que en vos moró,  
y, aunque os ame sin cesar,  
muy menos os puede amar  
*que el Padre que os creó.*  
105 De David, vuestro buen padre,  
dijo Dios que halló un varón  
conforme a su corazón,  
mas a vos os llama madre  
con suprema perfección.  
110 Esta suma bendición  
hizo él que en vos cupiese,  
y el Verbo, que no tuviese,  
que, cruento su corazón,  
también vuestro *hijo fuese.*  
115 Vuestra vida angelical  
nos fue principio de vida,  
que por Eva fue perdida,  
cuando por culpa mortal  
fue la muerte introducida.  
120 Porque esta sea vencida  
hizo Dios que en voz viviese  
humildad, que constriñese  
encarnar la misma vida  
*y de vos, Virgen, naciese.*  
125 ¿Quién no se dará de todo  
a serviros, Virgen pura,  
cuya gracia y hermosura  
sobra por muy alto modo,  
toda a pura criatura?  
130 ¡Ojalá vuestra figura,  
oh María, dulce nombre,  
renueve en mí la pintura  
que borró mi vida oscura,

135 ofendiendo a *Dios y hombre!*  
 No podéis dejar de ser  
 piadosa al que es culpado,  
 porque, si está mal llagado,  
 en vos, madre, está el poder  
 con que ha de ser curado.  
 140 Pues sois tálamo sagrado  
 del Redentor, Dios y hombre,  
 y cordero immaculado  
 que quita todo pecado  
*teniendo Jesús por nombre.*  
 145 Este nombre muy suave  
 imprimí en mi corazón<sup>86</sup>,  
 Virgen, divino conclave<sup>87</sup>,  
 que sola tenéis la llave  
 de la humana salvación.  
 150 Y porque hubiese perdón  
 quien por vos lo requiriese,  
 cercastéis sin corrupción  
 en vuestro vientre un varón  
*que salud al mundo diese.*

86. La escritura del nombre del amado en el alma del amante es tópico petrarquista que nos remite a un viejo símbolo, el del «mundo como un libro»: aquí, en la versión divinizada de la metáfora la voluntad del amador (el hombre) es *papel* donde *se ha escrito* el nombre del amado (Cristo) y la *impresión* que lo ha tipografiado es el Amor. Los ecos del garcilasiano *Escrito está en mi alma vuestro gesto* (soneto V) y de tantos otros autores (Petrarca, Ausias March, Bembo...) también se muestran aquí combinando dos motivos esenciales: la naturaleza divina de la dama (Cristo) y el de la fidelidad absoluta del amante (el hombre). Véase la exhaustiva anotación al soneto de Garcilaso en la edición de B. Morros, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995, págs. 17-18.

87. La rima obliga a la acentuación llana. AC anota: 'lugar bien cerrado para el secreto inicial de la encarnación divina, o sello de María'. En el *Auto de la Visitación*, ed. cit.:

Es el cerrado vergel  
 en que el fruto está plantado,  
 que da vida, de un bocado,  
 al que se mantiene en él. (vs. 79-82)

Es la fuente bien sellada  
 con virginidad entera,  
 de que mana la ribera  
 «sapiencia de Dios» llamada. (vs. 87-90)

30. [XXXV]<sup>88</sup>

[Del niño Jesús y de su Madre]

[Mote]

*¿Qué se podía pegar  
a tal hijo, de tal madre,  
y a tal hija, de tal padre?*  
A él, della se pegó  
5 carne, para se abajar,  
porque el más bajo lugar  
ella para sí tomó.  
Hoy nació  
tan chiquito, y no curó  
10 de la alteza  
que por su naturaleza  
de su padre heredó.  
D'aquí vino  
que, con grande desatino,  
15 del amor de la bajeza  
hoy apoca su grandeza,  
por mostrarnos el camino  
de la humildad y pobreza.  
Hoy niño  
20 le vemos tan pequenito,  
que se envuelve en una faja

88. Esta cantiga presenta una riqueza estrófica inusual en Anchieta: el estribillo es un terceto, al que siguen en la glosa una novena de quintilla quebrada, 3 sextillas con quebrado, 4 quintillas y tres séptimas con pie quebrado. La cuádruple condición de María como Virgen, Hija, Madre y Esposa se ofrece aquí como una síntesis lírica de la exposición dramática que Anchieta exhibirá en el *Auto de la Visitación de Santa Isabel*.

y duerme en pesebre y paja,  
y después, muy más chiquito,  
estará en una migaja.  
25 Ella, chica,  
tan humilde y pobrecica,  
puso al hijo en tal andar  
que se quisiese estrechar,  
y en una sola gotica  
30 de vino todo encerrar.  
¿Qué más se pudo apretar  
el Verbo del sumo Padre?  
Juzga, si sabes juzgar,  
*¿qué se podía pegar*  
35 *a tal hijo, de tal madre?*  
Ésta, del hijo, que es Dios,  
heredó tal dignidad,  
que es fuente de piedad  
derramada sobre nos,  
40 y espejo de su bondad.  
La grandeza  
de su virginal pureza  
todo sobra.  
¿Quién pensó de ver tal obra,  
45 como aquésta,  
por la cual la vida honesta,  
que era perdida, se cobra?  
Sus virtudes soberanas  
a ella se le pegaron,  
50 de manera que sobraron  
todas las fuerzas humanas,  
y los ángeles pasaron.  
Ella es pura,  
más que toda criatura.  
55 Es menor  
en sus ojos, mas mayor  
ante aquel  
que hizo della vergel

60 de su mismo Creador<sup>89</sup>.  
 De ser madre del que da  
 a todas las cosas ser,  
 se le pegó tal poder,  
 que todo cuanto querrá  
 ha su hijo de hacer.  
 65 Si loor  
 le queréis dar, y valor  
 que le cuadre,  
 es hija, Virgen y madre  
 singular:  
 70 *¿qué se podía pegar  
 a tal hija, de tal padre?*

89. En el *Auto de la Visitación*:

Éste es el gran vergel  
 de virginidad cercado,  
 de cuyas flores creado  
 fue aquel panal de miel,  
 que se llama Emanuel,  
 que en su limpio vientre tiene (vs. 565-570).

Estos versos constituyen la materia prima lírica de que surge el *Auto*, a su vez  
 contrafacción de la canción de germanía *Quién te me enojó Ysabel*, que figura en el  
*Cancionero General de Hernando del Castillo* [Extremera, 1995: 72]. Exponemos al  
 lector el original profano y la versión a lo divino de Anchieta:

Quién te me enojó Ysabel  
 quién con lágrimas te tiene  
 que hago voto solene  
 que pueden doblar por él.

¿Quién te visitó, Isabel,  
 que Dios en su vientre tiene?  
 Hazle voto muy solemne,  
 pues que Dios viene en él. (vs. 561-564).

31. [VIII]<sup>90</sup>

[Cantiga]

Mil suspiros dio María  
 por se estar Jesús finando:  
 «¡Quién con él fuera expirando,  
 pues muere la vida mía!»  
 5 Tan grandes suspiros dio  
 que los cielos lo sintieron,  
 y luego se entristecieron  
 con el sol, que se eclipsó.  
 Mas viendo la madre pía  
 10 su hijo estarse finando:  
 «¡Quién con él fuera expirando!»,  
 con mil suspiros decía.  
 «Pues la vida me llevó,  
 con él morir me quisiera,  
 15 y muriendo con él fuera  
 más viva que muerta yo.  
 ¡Oh qué terrible agonía  
 de Dios, que se está finando!  
 ¡Quién con él fuera expirando,  
 20 pues muere la vida mía!  
 ¿Cómo puedo yo vivir,

90. Cantiga en forma de diálogo que conserva el metro y la estrofa (redondilla) tanto en la voz del narrador como en las intervenciones de la Madre Dolorosa ante la expiración de su Hijo en la Cruz. El estribillo *¡Quién con él fuera expirando / pues muere la vida mía!* se repite con variaciones sobre las fórmulas antitéticas ya explotadas en tantas composiciones del Beato sobre el *vivir* y el *morir* en un caudal de paradojas hirientes que retratan la impotencia contradictoria de la Madre. La analogía con la música descubre el pensamiento pitagórico que cifraba la armonía cósmica en el *concierto* de los astros y planetas (recuérdense algunas odas de Fray Luis de León). María sería el símbolo terrestre y microcósmico de esta *consonancia* sideral.

pues que se muere mi vida?  
Y con muerte tan sentida,  
¿cómo vivo sin morir?  
Mi Jesús, que es luz del día,  
con muerte se va apagando:  
¡Quién con él fuera expirando  
y, muriendo, viviría! »

32. [XXXVIII]<sup>91</sup>

Recemos, Rubén<sup>92</sup>, la prima<sup>93</sup>  
en loor  
*de la madre del Pastor.*  
Esta Virgen, yo barrunto  
5 ser la prima<sup>94</sup>  
con que el canto y contrapunto<sup>95</sup>  
sube acima<sup>96</sup>.  
Si la tienes en estima,  
sentirás el dulce amor  
10 *de la madre del Pastor.*  
Fue<sup>97</sup> por Eva, la primera,  
destemplada  
la canción, que de Dios fuera  
compasada;  
15 mas será bien concertada  
por el virginal tenor  
*de la madre del Pastor.*

91. Según anota AC la cantiga desarrolla una alegoría de la música: el estribillo (terceto con pie quebrado) es glosado por tres séptimas quebradas donde se recrean motivos, técnicas y usos de la armonía musical.

92. El nombre del interlocutor alude al que figuraba en la tonada o en la melodía (AC).

93. *Prima*: 'Una de las siete horas canónicas, que se canta a primera hora de la mañana, después de laudes'.

94. *Prima*: 'En algunos instrumentos de cuerda, la primera y más delgada de todas, que produce un sonido muy agudo'.

95. Remiten a la melodía principal de un instrumento o voz y a su paralela en concordancia de acordes musicales.

96. Según AC: 'pasar por tonos acordes y notas, a partir de la prima'. 'Ascender de tono'.

97. MLPM: *Es*. AC: *Fue*.

Nuestra prima<sup>98</sup> y hermana  
es María,  
que cubrió con nuestra lana  
al Mesías<sup>99</sup>.  
Fue tan dulce la armonía  
de su virginal primor,  
*que de Dios hizo Pastor.*

98. *Prima* alude aquí al vínculo de parentesco (hija de Eva o nueva Eva). Anchieta añade con ello un tercer valor a la diáfora de la palabra.

99. MLPM y AC prefieren *Mesía* para proteger la rima.

33. [XLVII]<sup>100</sup>

[Sobre el ciego amor]<sup>101</sup>

El buen Jesús me prendió  
y me dio por madre aquella,  
*que yo moría sin ella*  
*y ella vida me dio.*  
5            Buen Jesús, cuando quisiste  
darme por madre tu madre,  
con amor más que de padre  
toda mi alma prendiste.  
10           Tan grande amor m'obligó  
a servir y amar aquella,  
*que yo moría sin ella*  
*y ella vida me dio.*  
15           Como yo estaba sin ella  
también estaba sin ti,  
mas tú, dádomela a mí,  
también te diste con ella.  
Tu vida se remató  
20           con me dar por madre aquella,  
que siendo yo hijo della,  
por hermano te me dio<sup>102</sup>.

100. La cantiga vuelve a retomar el cauce de la redondilla que en la glosa se desnuda en un lenguaje desprovisto de galas formales. Anchieta es entonces un artesano del concepto que fluye entre repeticiones y paralelismos con la elaborada transparencia de la poesía tradicional. Condensación e intensidad son las credenciales de su simplicidad.

101. La anotación del copista alude, como en otras ocasiones, a la tonada o melodía por la que debía interpretarse y que no ha sido identificada.

102. La anteposición del pronombre complemento sitúa a la lengua de Anchieta en el español tardo-medieval, anclado en los usos arcaizantes de la poesía lírica tradicional.

e) HAGIOGRAFÍA

34. [LXXXI]<sup>103</sup>

*Dos cabritas combatieron  
el poderoso gigante:  
ellas pasan adelante  
y, vencidas, lo vencieron;  
5 él quedó más triunfante.*  
Como echó, por el pecado,  
Dios al hombre maldición,  
que de guerra y tentación  
viviese siempre cercado  
10 con dolor de corazón.  
Contra el triste, con razón,  
los vicios se embravecieron,  
y tan atrevidos fueron  
que al fortísimo león  
15 *dos cabritas combatieron.*  
Primero fueron cabritas  
la Niceta y Aquilina,  
mas volviólas, muy aína<sup>104</sup>,  
San Cristóbal corderitas  
20 con la potestad divina.  
Con la carnal golosina

103. Es significativa la circunstancia de que entre las devociones del poeta esté la del santo protector de su ciudad natal que, por otra parte, constituye la única referencia hagiográfica de su cancionero lírico castellano. La frecuencia con la que Anchieta en el teatro dedica piezas a los santos (San Mauricio, San Lorenzo, Santa Isabel, Santa Úrsula y San Sebastián) no encuentra paralelo semejante en la producción poética española: ello prueba una vez más que al Beato le interesaba ante todo la *espectacularización* de las vidas de santos y la visualización de sus episodios de fe militante y martirio en las ejecuciones dramáticas. Aquí reproduce la secuencia de la biografía de San Cristóbal en la que, tentado por Niceta y Aquilina, no sólo venció la seducción y las convirtió a la fe, sino que éstas sufrieron martirio antes que el santo. Como en otras ocasiones, Anchieta acude a la simbología animal de filiación bíblica: San Cristóbal es un *león* que transformó a dos *cabritas* en *corderas* (Niceta y Aquilina). Cada verso del estribillo (quintilla) es glosado por pares de quintillas en una continuidad semántico-sintáctica apropiada para la narratividad del suceso.

104. *Aína*: arcaísmo 'deprisa'.

se le ponían delante,  
 mas con su casta doctrina  
 las sacó de tal cantina<sup>105</sup>  
 25 *el poderoso gigante.*  
 Truecan los gustos carnales  
 por el divino solaz;  
 corren libres de sus males  
 a los gustos celestiales  
 30 de la soberana paz.  
 No pueden esperar más:  
 con deseo de su amante  
 mueren con pecho constante;  
 San Cristóbal queda atrás,  
 35 *ellas pasan adelante.*  
 En la fe bien confirmada  
 no temieron al feroz  
 tirano, ni muerte atroz,  
 de Cristóbal animadas  
 40 con su ejemplo y con su voz.  
 Primero venció las dos  
 cuando en Dios, por él, creyeron<sup>106</sup>;  
 ellas, después, más corrieron  
 antes dél muertas por Dios,  
 45 *y, vencidas, lo vencieron*<sup>107</sup>.

105. *Cantina*: americanismo ‘taberna’.

106. AC: *crieron*.

107. Faltan dos estrofas para concluir la glosa del último verso (*él quedó más triunfante*), perdidas en el folio que debió existir en el manuscrito entre los actuales 177v y 178.

f) POESÍA DE CIRCUNSTANCIA

35. [XIX]<sup>108</sup>

[Otra]

El que muere en el pecado  
 sin arrepentirse de él,  
*este tal, es excusado*  
*campanas doblar por él.*  
 5 Mancebiño rozagante  
 por las calles se pasea,  
 y todo el pueblo rodea  
 mirando atrás y delante.  
 La muerte, con su montante,  
 10 da, de súbito, con él.  
*Este tal, es excusado*  
*campanas doblar por él.*  
 Embebido en su señora,  
 a quien ama el desdichado,

108. Según fundamenta AC la composición en redondillas describe la historia del adúltero Baltasar Fernandes que murió, junto con su amante, a manos del ofendido esposo después de hacer caso omiso a las advertencias del Padre Anchieta. Es el caso más explícito de poesía nacida al calor del suceso inmediato y formulado en términos poéticos como valor edificante para la realidad cercana, alejada de abstracciones y aplicada a los principios que deben regir la existencia cotidiana. Uno de sus primeros biógrafos, Pero Rodrigues, documentó el episodio: «... um homem, valente e soberbo, vivia mal com a mulher de outro, desprezível. Avisou-o, o Padre José que se guardasse que o haviam de matar, o mesmo lhe disseram outros amigos, ao que ele respondia: “que me há-de a mim agora fazer fulano?” Contudo o marido espreitou, e achando-os no malefício, os matou ambos à flechadas, por onde tomou o padre ocasião de fazer uma cantiga celebrada naquela terra, que começava: *El que muere en el pecado...*» (Vida..., ed. cit., pág. 114). Según Extremera, también Anchieta compone esta cantiga en *contrafacta* de un modelo profano, la canción de germanía *Quién te me enojó Isabel* (véase nota 89). El estribillo original (*que hago voto solene / que pueden doblar por él*) es reelaborado con variaciones en el desarrollo de la cantiga, modificaciones que se incorporan una vez que Anchieta ha fijado la idea seleccionada de la secuencia antecesora [Extremera, 1995: 69]:

*este tal es excusado*      *para le doblar campanas*      *que de todo es excusado*      *Yo te juro que es de balde*  
*campanas doblar por él*      *ni salmos rezar por él*      *doblar ni rezar por él*      *responsos rezar por él*

15 mil veces en el pecado  
 se deleita cada hora.  
 Viene la muerte traidora  
 con su espada y broquel.  
*Este tal, es excusado*  
 20 *campanas doblar por él.*  
 Él siempre vive riendo,  
 en deleites embebido:  
 allí tiene su sentido  
 mil pecados cometiendo.  
 25 Entra la muerte corriendo  
 a llevarlo de tropel.  
*Este tal, es excusado*  
*campanas doblar por él.*  
 Piensa el loco en el pecado  
 30 vivir mucho a su placer,  
 holgar, comer y beber,  
 y pecar muy descansado.  
 Dale la muerte un bocado  
 más amargo que la hiel.  
 35 *Este tal, es excusado*  
*campanas doblar por él.*  
 Ni cuaresma<sup>109</sup> ni carnal  
 deja sus delectaciones,  
 ni le bastan confesiones  
 40 para salirse del mal.  
 Mas la sentencia final  
 en el fuego da con él.  
*Este tal, es excusado*  
*campanas doblar por él.*  
 45 Si le hablas en el cielo,  
 para donde fue criado,  
 él dice que en el pecado  
 tiene todo su consuelo.  
 Si de sí no tiene duelo,  
 50 ¿quién tendrá memoria de él  
 para le doblar campanas,

109. AC: *coresma*.

*ni salmos rezar por él?*  
Si le dices que se enmiende  
por Jesús y sus dolores,  
55 él dice que andar d'amores  
es mejor, y ni eso entiende.  
El Señor, a quien ofende,  
tal venganza toma de él,  
*que de todo es excusado*  
60 *doblar ni rezar por él.*  
Como la mujer sin cura  
que vive en la mancebía,  
pasa el malo, noche y día,  
con la carne y su blandura:  
65 merece su vida impura  
que se muera en el burdel.  
*Este tal, es excusado*  
*campanas doblar por él.*  
Anda ya tan estragado  
70 como cesto todo roto;  
al diablo ha hecho voto  
d'estar siempre amancebado:  
con él ha capitulado  
de le ser siervo fiel.  
75 *Este tal, es excusado*  
*campanas doblar por él.*  
No puede dormir contento  
si primero no pecó;  
al diablo se entregó  
80 con firme conocimiento:  
hale hecho juramento  
de le ser siervo fiel.  
*Yo te juro que es de balde*  
*responso rezar por él.*



## ÍNDICE

Introducción.....	9
<i>Bibliografía selecta</i> .....	49
Criterios de edición .....	54
Poesías castellanas completas	
A. Poesías de datación aproximada	
a) «Cancionero dos Mártires do Brasil»	
1. <i>Los que muertos veneramos</i> .....	57
2. <i>Ahogólos en la mar</i> .....	59
3. <i>Quiso Dios que diese vida</i> .....	61
4. <i>Lo dulce no gustará</i> .....	63
5. <i>Ovejero</i> .....	65
6. <i>Si quieres firmeza y luz</i> .....	68
b) El Rosario de Nuestra Señora	
7. <i>Cuando la Virgen María</i> .....	70
B. Poesías de datación imprecisa	
c) Cristo	
8. <i>Dallí luego fue ayuntar</i> .....	71
9. <i>Pues venís a rescatarnos</i> .....	74
10. <i>Tras del río de los cedros</i> .....	82
11. <i>Cuando la muerte quería</i> .....	84
12. <i>La tarde comenzaba</i> .....	86
13. <i>No sabe al que dolerse</i> .....	88
14. <i>Vuestro Adviento</i> .....	94
15. <i>Mi venida</i> .....	97
16. <i>Yo nací porque tú mueras</i> .....	100

17. <i>Tú naces y yo no muero</i> .....	102
18. <i>Jesús, buen pastor</i> .....	104
19. <i>Desterróse el rey del cielo</i> .....	106
20. <i>Pues pariste a Dios vivo</i> .....	108
21. <i>Quien murió por darnos vida</i> .....	110
22. <i>¿Quién verá al pastor</i> .....	112
23. <i>¡Oh Dios infinito</i> .....	116
24. <i>¡Oh niña, hermosa estrella</i> .....	118
25. <i>Mira el malo con dureza</i> .....	119
26. <i>Aquel que tiene por nombre</i> .....	121
27. <i>Venid a suspirar con Jesús amado</i> .....	122
28. <i>Criatura generada</i> .....	123
d) Flores marianas	
29. <i>El que viene</i> .....	128
30. <i>¿Qué se podía pegar</i> .....	133
31. <i>Mis suspiros dio María</i> .....	136
32. <i>Recemos, Rubén, la prima</i> .....	138
33. <i>El buen Jesús me prendió</i> .....	140
e) Hagiografía	
34. <i>Dos cabritas combatieron</i> .....	141
f) Poesía de circunstancia	
35. <i>El que muere en el pecado</i> .....	143







