

EL IMAGINARIO ATLÁNTICO EN LOS SIGLOS DE ORO

Antonio Aguilar Cabrera

Una definición del concepto *imaginario atlántico* implica tener en cuenta un haz de relaciones constantes de flujo y reflujo entre el continente americano, que asocia el intercambio humano con los nexos culturales. De tal modo que ambos aspectos se encuentran indisolublemente unidos. Por tanto, un imaginario, un conjunto de imágenes compartidas, permite distinguir a una corriente de pensamiento y expresión que, en este caso, se ha desarrollado paralelamente por motivos históricos, migratorios y lingüísticos. Por ello, la filiación de algunos textos a autores que se encuentran a caballo entre Canarias y América posibilita, como primer estadio interrelacional, plantear diversas fórmulas que, con el paso del tiempo, irán renovándose.¹

En Literatura habría que distinguir en el siglo XVI un primer momento de contacto. Concluida la conquista de Canarias en 1496, hay que esperar menos de un siglo para encontrar las primeras creaciones de autores de nuestras islas. Por consiguiente, nuestro trabajo desarrolla y articula el entretejido de un conjunto de obras de dicha época que distinguen una figura, el nativo, que está presente en Canarias, Brasil y Cuba. Tanto Cairasco de Figueroa, como José de Anchieta (1534-1597) o Silvestre de Balboa (1563?-1649?) son conscientes de que el componente social de la tierra en que escriben es un crisol de culturas y pueblos. De ahí que no sólo se resistan a negar esta evidencia, sino que además valoren este fenómeno de formación.

Así pues, con el objetivo de establecer un corpus mínimo de estudio nos dedicaremos a la obra dramática de José de Anchieta, al poema épico *Espejo de paciencia* (1608), único texto conocido de Silvestre de Balboa, y a la creación teatral de Cairasco de Figueroa, sin olvidar su extensa epopeya *Templo militante* (1602). El siguiente paso consistirá en desglosar la visión particular que aplica cada uno de ellos a la figura del nativo para, una vez cimentadas algunas distinciones contextuales, ofrecer una conclusión de conjunto. Aunque se trate de obras de distinto género, separaremos el mensaje subliminal que portan y que las distingue con el denominador común de producciones de tránsito, tanto por su ubicación geográfica como temporal.

En primer lugar, habría que considerar que José de Anchieta se muestra como un hábil evangelizador así como un gran conocedor de las costumbres indígenas. Dentro de su creación teatral² sobresale el subgénero del recibimiento, muestra de la mezcla cultural que se estaba produciendo, ya que se amolda a la perfección al ritual de bienvenida a los huéspedes. En el marco de la aldea, frente a indios cristianos o aún por bautizar, el espectáculo del padre jesuita suscitara la curiosidad del espectador, europeo o americano, pero cobraría un valor distinto en los parámetros de la mentalidad indígena. Según ha señalado el padre Cardoso,³ existía entre las tribus de la zona un ceremonial de acogida en la aldea, consistente en la visita a la casa del jefe, el acompañamiento de música y danza y el reconocimiento del lugar, escoltado por los habitantes del asentamiento.

En consonancia con este hecho, la llegada de alguna autoridad de la Compañía de Jesús, reliquias de santos o una imagen para la iglesia de la aldea se realizaba de acuerdo con los patrones de comportamiento de los indios, pero suponía un ejercicio de sincretismo teatral. Con esta afirmación queremos señalar las consecuencias adaptativas de las costumbres locales a un molde europeo de expresión artística. Así pues, tras la calurosa acogida en el puerto, todo el pueblo se trasladaba con el recién llegado a la fachada de la iglesia. Allí, una vez finalizada la lucha contra los diablos, se procedía al “Besamanos” de la reliquia, persona o imagen, seguida de una procesión por la aldea.

Convendría destacar en el enfrentamiento contra los diablos la participación de ángeles o santos que favorecen a los habitantes del pueblo en el que se escenifica la comedia. Como tradición medieval presente en el Renacimiento, este combate simbólico se puede encontrar en el teatro de Cairasco de Figueroa o en su *Templo militante*, sin embargo, y esto parece mucho más importante, los demonios de José de Anchieta adoptan un rol autóctono, salvo contadas excepciones en que son descritos como europeos. Los nombres indígenas, en algunos casos valerosos guerreros instigados por los enemigos de Portugal, reproducen el comportamiento que se intenta desterrar mediante la evangelización.⁴ Los usos en el combate, tales como la captura de prisioneros o la antropofagia ritual, son incorporados a esas criaturas infernales en un intento por marcar la diferencia entre los malos hábitos y la conducta de los verdaderos cristianos.

Por otra parte, es preciso señalar que detrás de este conflicto entre el bien y el mal, raíz de expresiones teatrales más primitivas, se esconde un fenómeno cultural más complejo. La reiteración de la expresión “vieja ley” para referirse a las anteriores costumbres indígenas marca una distinción con respecto al nuevo estado de algunas poblaciones de Brasil. Los diablos suelen destacar como usos frecuentes de los indios: la captura de prisioneros, el canibalismo, el consumo excesivo de *cauim*⁵ y el adulterio. Asimismo, salen a la luz rasgos como la tintura corporal o el empleo de la maza de los sacrificios. En este sentido sobresale no sólo la importancia de los espíritus malignos, europeizados en diablos, sino la relevancia de las viejas dentro de la tribu y, en algunos casos, su función de conservadoras de la tradición.

De lo anteriormente dicho se desprende que el teatro de José de Anchieta expone, cuando menos, unos deseos de sincretismo que, dado el estado de algunas aldeas, era real y se experimentaba en alza dentro de otras poblaciones. El grado de este fenómeno se abre hacia dogmas de fe como la victoria de la virgen María sobre la serpiente, que el dramaturgo canario es capaz de conciliar con el sacrificio ritual de los prisioneros. De este modo, la amenaza a los diablos en varias piezas consiste en quebrarles la cabeza con un objeto, la maza, que los espectadores reconocerían fácilmente.

Un aspecto que no se puede olvidar es el público, ya que las comedias del padre José de Anchieta se concebían como un conglomerado de efectos musicales y rítmicos, con partes bien definidas, de esquema rara vez alterado, y dotadas de un mensaje claro. La percepción indígena se correspondía con un espectáculo que se añadía a las danzas tradicionales y no a la inversa, como haría un espectador portugués. Desde luego, la sorpresa y la curiosidad deberían ser factores decisivos en el éxito de estas representaciones, pues constan referencias de la llegada de indios de otras regiones. La claridad expositiva de estas piezas era el fruto del conocimiento de la lengua tupí por parte del autor. A ello se añade el dominio de las lenguas española y portuguesa, que pueden alternarse en alguna obra o, incluso, en algún personaje. También el idioma se emplea para caracterizar a algún actor, como, por ejemplo, en el

Auto de San Mauricio (1595), en el que la soberbia de uno de los diablos se representa gracias al castellano.

Una perspectiva semiótica del personaje del indígena es necesaria para comprender, tras esta breve contextualización, el alcance de esta figura. Por ello hay que desglosar dos planos interpretativos, el nativo, o tupí, y el europeo, porque resulta innegable que las nociones culturales de cada espectador determinan una concepción distinta de un mismo símbolo. De ahí que José de Anchieta sepa valerse de esta división de su público para derivar su puesta en escena hacia dos receptores a los que hay que contentar. No basta la función específica desempeñada por su misión evangelizadora ni su más que probable sumisión a este mensaje, la recepción de autoridades eclesiásticas y la necesidad de comunicación con las mismas dotaron a las partes en tupí de una fácil comprensión.

Por todo lo antes citado, la visión del indígena, caracterizado como diablo, en pugna con ángeles o santos, persigue un mismo fin a través de varias visiones, determinadas culturalmente. De modo que el mundo animista y la tradición judeocristiana se alían al servicio de la fe. El resultado es lo que Umberto Eco denomina una *obra abierta*, es decir, el arte visto desde una posición no unívoca, sino multiforme. Esta ambigüedad en el caso del teatro de José de Anchieta emana de un intento logrado de fusión que sólo puede darse mediante el conocimiento de las dos culturas a las que va destinado.

Al grancanario Silvestre de Balboa, iniciador de las letras cubanas, le debemos la expresión más interesante de este corpus, el poemario *Espejo de paciencia*, epopeya dotada de excesivos altibajos que cuenta en dos cantos el secuestro y posterior liberación del obispo Altamirano. A pesar de la escasa brillantez de sus versos y de la abundancia de ripios, ha sido objeto de análisis y controversia desde que fuera publicado por primera vez en 1838, ya que su identificación con los naturales de la isla del Caribe restó argumentos a los impugnadores de su valía como texto fundacional.⁶

Las reconocidas influencias de Cairasco de Figueroa y la *Academia del jardín*, ubicada en Las Palmas, dieron fruto al otro lado del Atlántico. Así, esta relación ha sido ya apuntada por críticos como Lázaro Santana⁷ o Manuel González Sosa,⁸ quienes coinciden con Belén Castro a la hora de señalar que:

...Balboa pudo aprender de Cairasco y de Antonio de Viana cierto molde descriptivo de la naturaleza insular basado en la mera enumeración de series léxicas que describen con términos locales la naturaleza autóctona, fuera de los tópicos arcádicos usuales, incluyendo con naturalidad términos indígenas.⁹

Del mismo modo, la interpretación de Iván A. Schulman nos ofrece una perspectiva innovadora que tiende a leer el poema en su contexto, despojado de comparaciones que lo desvirtúan. Así, firma:

...es preciso verlo no como un prototipo del poema heroico, no como una creación que sólo refleja otras como la *Araucana*, sino como una expresión de “mensajes”, “signos” o “códigos” (de “ubicación”) cuyos componentes hasta la fecha se han visto –erróneamente, a nuestro juicio- como carencias, o deformaciones.¹⁰

Este mismo estudioso hace gala de un conocimiento de la historia de Cuba en la época de *Espejo de paciencia* y de un alto grado de comprensión de la realidad de la comarca en la que transcurre la acción. El alejamiento de los centros neurálgicos de la América virreinal produce dos efectos distintos: se crea un poema que lucha en sus detalles contra las normas impuestas desde fuera, merced a su protagonismo nativo y acriollamiento de la mitología clásica, y, por otro lado, los datos de historiadores cubanos nos permiten afirmar que tanto Silvestre de Balboa como el obispo Altamirano participaban del contrabando que violaba el monopolio con la Metrópoli. De ello se infiere que la epopeya constituye una mixtificación producida para encubrir el negocio ilegal, necesario para sobrevivir al férreo control central y, al mismo tiempo, suponía un esfuerzo ficcionalizador y reivindicativo de la valía local.

En la producción teatral de Cairasco de Figueroa destaca su *Comedia del recibimiento del obispo Rueda* (1582),¹¹ en la que se presenta al caudillo aborigen Doramas. El habla prehispánica de Canarias, junto con una notable descripción de la selva que lleva el nombre del guerrero nativo, sobresalen en esta pieza. En este último caso nos hallamos ante el primer mito de la literatura canaria, entroncado rápidamente con el tópico del *Locus amoenus*. La tradición insular comenzó a ser vista con ojos europeos, así constan, entre otras denominaciones, *islas de la Fortuna* o *islas de los bienaventurados*; del mismo modo cronistas o viajeros, como el ingeniero italiano Leonardo Torriani, añaden su perspectiva a la hora de referirse a usos y costumbres de los habitantes canarios de la época.

Vemos, pues, en Doramas el primer tratamiento a un nativo isleño. A las virtudes de fuerza y valor, ya descritas durante la conquista de Gran Canaria, se une un rasgo muy peculiar, el habla aborigen, que Cairasco de Figueroa ha filtrado en medio de un universo que se siente ajeno a esas palabras. Es, a pesar de la brevedad de esta comedia, un personaje rico en matices culturales que, por arte de la magia del teatro, domina un castellano de registro culto con el que transmite al público la historia de su vida. Por ello, más allá de las necesidades comunicativas, la dualidad de un personaje que participa de rasgos aborígenes e hispánicos debe interpretarse como una muestra del estado de un pueblo que reconoce a sus figuras principales al tiempo que su idiosincrasia.

Por último, cabría realizar una recopilación de los argumentos diseminados en el análisis anterior. En este sentido, el desfile de acogida al obispo Altamirano, coincide curiosamente con la visión de la mayor parte del teatro de José de Anchieta, pues las coordenadas espaciales se retoman para rendir honores al representante de la Metrópoli, que visita esas lejanas tierras. De ello resulta que se amplía el contraste entre los dos mundos. De modo implícito a este fenómeno, el encuentro supone un choque cultural, confrontación de la que los poetas canarios parecen alejados o, al menos, en un plano distinto.

A medio camino entre meros mediadores con la óptica europea y vulneradores de la usanza canónica, Silvestre de Balboa y José de Anchieta figuran, al igual que otros pobladores contemporáneos del Nuevo mundo, como escindidos culturalmente. De ahí la importancia de estos autores en el marco americano, ya que provienen de una tierra caracterizada por el mestizaje; se encuentran, por tanto, más unidos a las particularidades de este continente y mejor aclimatados humanamente.

El tratamiento del indígena ofrece distintas modalidades, pero se halla unificado en su esencia. Cairasco de Figueroa explota la vena autóctona con instinto populista y sentido maternal. Doramas, equiparado a Gáldar y Guía, se perfila como representante de lo vernáculo ante el visitante. Por ello conviven en la lengua del caudillo aborigen los vocablos

prehispanicos junto con el léxico elevado de su transformación teatral. Silvestre de Balboa, por su parte, quiere rendir homenaje a los combatientes y, a sabiendas o no, su retrato de esclavos negros, españoles, indios, etc., propaga un mensaje que deja al descubierto una Cuba multirracial, espejo de la América de su época y de hoy día, una muestra de la fusión propugnada en el “proceso de Atlánticidad”. A ellos se une un José de Anchieta marcado por su función de misionero. La preocupación por cristianizar al indígena le resta parte de su identidad. Aturdido por un fenómeno de gigantescas dimensiones como la colonización de América, se ve envuelto, inevitablemente, en un proceso de transculturación, salvar el alma de los indios de Brasil supone hacerles abandonar su cultura. En medio de este conglomerado de circunstancias nació el nuevo continente, determinado por la fusión y el enfrentamiento entre los pueblos y sus formas de expresión.

Otra orientación que engloba a estos tres escritores es su pertenencia a grupos marginales. Si Silvestre de Balboa queda retratado como un contrabandista que viola el monopolio con la Metrópoli, y José de Anchieta siente la soledad de los primeros asentamientos en el naciente Brasil, a Cairasco de Figueroa hemos de definirlo como un brillante poeta atrapado por su isla. Todos ellos edifican, por ausencia o irrelevancia canónica, un discurso renovado y autóctono, personal y dinámico, porque las exigencias de su auditorio así lo demandaban. En este punto *Espejo de paciencia* figura como el más original por su mezcla humana, su pintura de la variedad de frutos locales y su sincretismo cultural, dotado de una fuerza capaz de situar en Cuba a los seres de la mitología clásica.

Curiosamente los autores estudiados muestran una gran unión con lo religioso, pues, si Cairasco de Figueroa y José de Anchieta pertenecen al estamento eclesiástico, Silvestre de Balboa se encuentra fuertemente vinculado al obispo Altamirano, a quien le dedica su poema épico. Sin embargo, la visión de cada uno de ellos, dadas las características de las obras, es muy distinta. Así pues, *Templo militante*, calendario hagiográfico de gran extensión, representa la epopeya de la cruzada contra el mal. Por su parte, el teatro anchietano se encuentra en la línea de la dramaturgia jesuítica, determinado por una función específica: enseñar entreteniéndolo o, en este caso, servir de soporte evangelizador. Sólo Silvestre de Balboa se atreve a presentar a un protagonista pasivo, el susodicho obispo Altamirano, que enmascara al héroe cubano, vulnerando, así, las normas estilísticas al uso.

El resultado de este repaso parece ser la constatación de un cúmulo de características compartidas, un imaginario, que se completará con el paso del tiempo. Las realidades canaria y americana concurren con frecuencia a lo largo de la Literatura y la Historia, como sucede en los casos antes estudiados, ya que los puntos de contacto, contra lo que podría pensarse si se tiene en cuenta la distancia, permanecen vigentes y se expresan en una promoción de escritores, la llamada generación canaria de los años 70, que bebió de las fuentes de los narradores hispanoamericanos de nuestro siglo. Por este motivo, era necesaria una revisión y actualización de estos nexos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANCHIETA, J. de. *Poesías líricas castellanas*, edición de Carlos Brito Díaz, Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1998.
- ANCHIETA, J. de. *Teatro*, originales acompañados de traducción, introducción y notas de Armando Cardoso S. J., Sao Paulo: Ediciones Loyola (Obras Completas-Monumenta Anchieta, vol. III), 1977.
- ARELLANO, I. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1999.
- ARTILES, J. y QUINTANA, I. *Historia de la literatura canaria*, Las Palmas de Gran Canaria: Excm. Mancomunidad de cabildos de Gran Canaria, 1978.
- ARRÓNIZ, O. *Teatros y escenarios del siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1977.
- BALBOA, S. de. *Espejo de paciencia*, pról. de Lázaro Santana, Madrid: Socaem, Biblioteca Básica Canaria, 1988.
- CAIRASCO DE FIGUEROA, B. *Antología poética*, edición a cargo de Alejandro Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria, 1984.
- CAIRASCO DE FIGUEROA, B. *Obras inéditas I. Teatro*, edición a cargo de Alejandro Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones, 1957.
- CASTRO, B. “Cultura colonial e insularismo en *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa”, *Actas del VIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, T. II, 1988, pp. 731-749.
- CASTRO, B. “Relectura de *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa. Mitos insulares y transgresión”, *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (1992), pp. 353-363.
- CIORANESCU, A. “Cairasco de Figueroa. Su vida. Su familia. Sus amigos”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 3 (1957), pp. 275-386.
- DE MELLO E SOUZA, L. “América diabólica”, *Revista de cultura brasileña*, 1 (1998), pp. 15-48.
- ECO, U. *Obra abierta*, Barcelona: Planeta-De Agostini, 1992.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. *Teatro canario I (siglos XVI-XX)*, Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1991.
- GARCÍA RAMOS, J. M. *Por un imaginario atlántico*, Montesinos, 1996.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. “Reflexiones sobre *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35, 2, 1987, pp.571-590.
- GONZÁLEZ LUIS, F. *José de Anchieta. Poeta, humanista y apóstol de América*, La Laguna: Comisión Diocesana del Cuarto Centenario de Anchieta, 1997.
- GONZÁLEZ SOSA, M. “Breviloquio en torno a *Espejo de paciencia*”, *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*, La Laguna: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1991
- PÉREZ PRIEGO, M. Á. *Teatro renacentista*, Barcelona: Plaza y Janés, 1986.
- RIVAS, M. “*Espejo de paciencia*, entre la historia y la leyenda”, *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, T.I, 1992, pp. 585-593.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, Santa Cruz de Tenerife: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 1992.

SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (ed. introd. y notas). *Museo atlántico. Antología de la poesía canaria*, Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria, 1983.

SÁNCHEZ ROBAYNA, A. *Poetas canarios de los Siglos de Oro*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1990.

SCHULMAN, I. A. “Espejo/ *Speculum*: el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, 1, 1988, pp. 391-406.

NOTAS

¹ Vid. GARCÍA RAMOS, J. M. *Por un imaginario atlántico*, Montesinos, 1996.

² Para acercarnos al teatro del jesuita lagunero hemos consultado ANCHIETA, J. de. *Teatro*, originales acompañados de traducción, introducción y notas de Armando Cardoso S.J., Sao Paulo, Ediciones Loyola (Obras Completas-Monumenta Anchieta, vol. III), 1977.

³ Idem.

⁴ ANCHIETA, J. de. op. cit. En esta recopilación de sus piezas teatrales menciona (*En la fiesta de San Lorenzo*, 1587) a dos diablos: Guaixará, que aparece en otras piezas, y Aimbiré, indios enemigos de la corona portuguesa.

⁵ Un tipo de licor.

⁶ Vid. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. “Reflexiones sobre *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35, 2, 1987, pp. 571-590.

⁷ Vid. BALBOA, S. *Espejo de paciencia*, Prólogo de Lázaro Santana, Madrid: Socaem, Biblioteca Básica Canaria, 1988.

⁸ Vid. GONZÁLEZ SOSA, M. “Breviloquio en torno a *Espejo de paciencia*”, *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*, La Laguna: Secretariado de publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1991.

⁹ Vid. CASTRO, B. “Relectura de *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa. Mitos insulares y transgresión”, *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 1992, pp. 355-363.

¹⁰ Vid. SCHULMAN, I. A. “Espejo/*Speculum*: el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36,1, 1988, pp. 391-406.

¹¹ Vid. CAIRASCO DE FIGUEROA, B. *Obras inéditas I. Teatro*, edición a cargo de Alejandro Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife: Goya ediciones, 1957.