

LA TRAGEDIA DE SANTA SUSANA, DE CAIRASCO DE FIGUEROA Y LA CUESTIÓN DEL GÉNERO LITERARIO

JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

De un escritor del Siglo de Oro perteneciente al estamento eclesiástico como el grancanario Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610) no podía esperarse menos que incursionase alguna vez en el teatro de asunto hagiográfico y bíblico. Que sepamos, lo hizo al menos en dos ocasiones: en la *Tragedia y martirio de santa Caterina de Alejandría* y en la *Tragedia de santa Susana*. En las siguientes líneas me ocuparé sólo de la segunda, que, además de la ejemplaridad que se infiere de la vida de la protagonista femenina y de su talante edificante, comparte con la anterior ciertos problemas de deslinde y de encasillamiento genéricos.

Escrita para ser representada el día del Corpus, festividad general de la Iglesia desde que el papa Clemente V (1264-1314) lo confirmara en 1311, la *Tragedia de santa Susana* sigue bastante de cerca la fuente bíblica en la que se inspira: dos magistrados judíos, ya de edad madura, se prendan de la belleza de la hija de Helcías y esposa de Joachim, uno de los judíos que habían sido deportados a Babilonia al principio del cautiverio.

Habiéndose confesado mutuamente su culpable pasión en el acto mismo en que imaginan poderla satisfacer, sorprenden a su víctima cuando se halla sola en el baño y la amenazan con acusarla de haberla encontrado con un joven si se resistía. Susana los rechaza para no ofender a Dios, y entonces los dos viejos la calumnian ante el pueblo congregado, el cual, fiando en la palabra de aquellos hombres, cuya profesión es ejercer la justicia entre sus conciudadanos, se dispone a apedrear a la joven, cuando se presenta el joven Daniel (el profeta) y propone que se interroge a los dos acusadores por separado. Accede el pueblo, y Daniel pregunta al primero: “¿Debajo de qué árbol sorprendisteis a Susana?”, a lo que el viejo contesta que debajo de un lentisto. Formulada la misma pregunta al otro, éste indica que debajo de una encina. De este modo, al no concordar las respuestas de los supuestos testigos, se pone de manifiesto la mentira tramada por ambos.

Lo que añade la pieza teatral a la historia bíblica original es la interacción del Amor y la Muerte al comienzo de la obra y que tiene como desenlace el intercambio de las flechas de ambos personajes alegóricos, a consecuencia de lo cual el orden natural se trastoca, de modo que los jóvenes mueren y los viejos se enamoran. Para mal del objeto deseado, esto es lo que les ocurrirá a Calasires y Filimón, los ancianos antagonistas que, por obra de la Muerte y el Amor, pondrán en peligro en la ficción el estado inicial de equilibrio al dejarse llevar por unos impulsos carnales impropios de su edad y del rango que ocupan. Presente en el Romancero y en la literatura francesa e italiana¹, el motivo del Amor y la Muerte que intercambian sus armas –hecho que produce un descarrilamiento del orden preestablecido, en la línea del tópico del “mundo al revés”, descrito por Ernst Robert Curtius²– se entrelaza, así pues, con el tema bíblico de la santa, abordado ya en varias composiciones dramáticas en castellano, como la comedia *Santa Susana* (1551), de Juan de Rodrigo Alonso, o la del bachiller Diego Sánchez de Badajoz, de similar título, y con ramificaciones también en las artes plásticas, como los óleos de El Tintoretto (1518-1594), Pieter Lastman (1583-1633) y El Guercino (1591-1666), titulados *Susana y los viejos*, o la miniatura en marfil de Francisco de Goya (1746-1828)³.

A los precedentes literarios anteriores tal vez aluda Amor cuando, dirigiéndose en la escena I al público, le dice: “aunque ya la habréis visto, irá de suerte / que agrade”⁴, si bien también pudiera entenderse que Cairasco ya había hecho representar esta obra con anterioridad ante el público isleño.

De acción breve, la *Tragedia de santa Susana* consta de ocho escenas, con personajes conceptuales (Amor, Muerte, Novedad, Desesperación y Sufrimiento), que se relacionan, lo mismo que en la *Tragedia y martirio de Santa Caterina*, con otros humanos.

Hasta donde alcanza nuestro conocimiento de la preceptiva y de la praxis escénica auriseculares, podemos constatar que en tiempos de Cairasco circulaba un concepto del teatro muy flexible. Tanto es así que la configuración de la tragedia como un género cerrado constituía, en última instancia, una empresa abocada al fracaso. Tras la recuperación de la tragedia antigua y el redescubrimiento de la poética aristotélica por parte de los humanistas del primer Renacimiento, se procuró la instauración de un desvaído género trágico en lengua vulgar apartado de la normativa clásica y en sintonía con los nuevos tiempos. Éste vino a definirse exclusivamente por su contenido –el habla corriente mantenía una concepción adramática del término como sinónimo de “historia trágica” (ejemplo de ello sería la *Tragedia y martirio de santa Caterina*, del mismo Cairasco de Figueroa)–, ignorando los aspectos de su estructura, los fines que perseguía, los medios usados para conseguirlos o la forma en que había de representarse⁵. Pero incluso el contenido de la obra no siempre fue un valor claramente diferenciador, tal como puede deducirse de la *Tragedia de Santa Susana*, en la que lo trágico, a la manera en que se entiende convencionalmente la palabra, no llega a ser nunca un elemento funcional de la pieza. En la época de Felipe II, en que la escena española, a través de múltiples tanteos, se está abriendo paso hacia nuevas pautas, muchos de los dramaturgos, aunque en la práctica deslindaran accidentalmente entre tragedia y comedia, no pretendieron codificar la separación de ambas categorías de manera rigurosa⁶, por lo que sus obras, diferenciadas según criterios retóricos, oscilan constantemente entre ambas formas dramáticas.

El Amor en la escena I de la *Tragedia de santa Susana* apela al auditorio –“Ayuntamiento esclarecido” (219), “señoras y señores” (220)– para

presentarles el asunto de la composición (la historia de la “gloriosísima Susana” y de sus “dos malditos amadores”), justo antes de que comparezca la Muerte.

Alusiones al medio cotidiano, como cuando el Amor llama a la Muerte “Vaca de Gáldar prestada” (221), se entretrejen con el tema básico de la obra. Estos insultos, dirigidos recíprocamente por ambos actantes en el interludio introductorio, despiden evidentes ramalazos de comicidad que distienden la atmósfera, sin anunciar al espectador el drama que se avecina. El Amor le sugiere a la Muerte ir a Gran Canaria, “que para Amor y Muerte es propia tierra, / porque la gente della es descuidada, de gula y ocio amiga” (224). Comentario que no habría de extrañar si no fuera por la localización de la historia en la antigua Babilonia, es decir, en una topografía distante de Canarias y en unas fechas muy anteriores a la conquista de las Islas por los castellanos.

Otro fustigamiento a supuestos vicios de los habitantes de Las Palmas lo encauza Novedad en la escena II:

Yo soy Novedad, señores míos,
prenda que estiman mucho las ciudades,
y Gran Canaria más que otra ninguna (229).

Y más abajo prosigue lanzando sus dardos contra las relajadas costumbres de los canarios:

... en ninguna ciudad de todo el orbe
se me ha dado tan grato acogimiento,
como en aquestas islas Fortunadas,
y en Gran Canaria más que en todas ellas (230).

El soneto de la escena I en que el Amor se presenta a sí mismo recuerda otro –compuesto también en series enumerativas y antitéticas– del Fénix de los Ingenios españoles, rematado con un epifonema semejante⁷, lo que nos permite intuir –aunque esto no sea nada nuevo– que la pieza de Cairasco entabla un diálogo intertextual con creaciones coetáneas castellanas y, en general, con la tradición cultural de Occidente de la que es heredera. El soneto con aromas de *rifacimento* lopesco se suma a otras muestras de lectura transformativa y reminiscente de un corpus literario

anterior, cuyos síntomas pueden percibirse, por ejemplo, en los achaques que Filimón le atribuye a la vejez, los cuales evocan los enumerados por Celestina en el acto IV de la obra de Fernando de Rojas (1475?-1541)⁸.

Como en la mayoría de los textos teatrales, en el desarrollo del drama hay una etapa de tensión, seguida de otra de distensión, ambas sazonadas con la articulación de elementos musicales, uno de los principales resortes e instrumentos psicológicos que tanto la Iglesia como la Monarquía supieron utilizar, lo mismo en los templos que en los teatros, en beneficio de sus propios intereses. Una escena de la *Tragedia de santa Susana*, la III, contiene un brevísimo cántico dialogado que interpretan Calasires y Filimón (237-8) para confesarse el uno al otro la pasión libidinosa que, sin proponérselo, ha despertado en ellos la esposa de Joaquín. Esta escena culmina con nuevas canciones al estilo de las que anteriormente se habían utilizado para cerrar la primera escena⁹.

Momento previo al clímax dramático es aquél en que Susana manifiesta su deseo de bañarse en una fuente para combatir los rigores del calor. Corinta, su doncella, aludiendo a la presencia de los espectadores, le advierte que hay mil personas observándola. Como la hermosa joven no se da por enterada, su criada le aclara:

¿No ves, señora, aquí tantos señores,
tantas cabezas, tantas podestades,
tantos galanes, tantos caballeros,
con tanta bizarría y gentileza,
que con tanta atención te están mirando
hasta ver en qué para este negocio? (242).

La interacción parcial con el público se intensifica cuando la misma Clarisa vuelve a insistir más abajo:

¿No ves tantas señoras, tantas damas,
unas tan feas, otras tan hermosas;
unas discretas, otras lejos desto;
unas con mucho afeite, otras con poco;
unas tapadas, otras descubiertas;
unas graciosas, otras desgraciadas;
y todas muy atentas en mirarte? (242-3).

El plano real, lo que sucede fuera del escenario, se incorpora con naturalidad a la ficción, estrategia que obedece no sólo al deseo de implicar al espectador en la trama que se desenvuelve ante él, sino que, más concretamente, se origina en la imposibilidad de construir un espacio ficcional absolutamente autónomo, desligado de la realidad ajena al conflicto interno de la obra. Que una actriz no pudiera aparecer desnuda en escena, ni aún hallándose ficticiamente en un paraje solitario, se apoya en la aplicación de unas convenciones estético-morales de comunicabilidad receptora, vigentes en el siglo XVI, que hacía posible que la inverosimilitud del suceso fuera asumida sin sorpresas. La supresión de la distancia entre actor y público o entre el mundo de la ficción teatral¹⁰ y la situación concreta del espectador mediante la toma de conciencia del acto de la representación misma, constituye una estrategia que, en este caso, permite lo moralmente inadmisibile, aun a riesgo de que la ilusión de la “cuarta pared” que separa radicalmente la sala de la escena se rompa¹¹.

Con la apelación a determinados ideogramas que ponen el acento en la inferioridad atribuida a la mujer en relación al hombre se remueve el clima de misoginia predominante en aquella sociedad. Ante el desdén con que Susana trata a los ancianos, éstos, despechados, inventan la realización de un acto que, según las antiguas leyes israelitas, se castigaba con la lapidación: el adulterio femenino. Lo mismo que en la *Tragedia y martirio de santa Caterina de Alejandría*, en el parlamento de ciertos personajes de la *Tragedia de santa Susana* se infiltra el difamatorio discurso contra la mujer instaurado ya en los tratados de demonología hebraica, presente en la tradición religiosa judía y difundido por la teología de los Padres de la Iglesia¹². El paje de Joaquín, marido de Susana, asegura lo siguiente ante la supuesta infidelidad conyugal cometida por la esposa de su señor:

Digo y diré siempre
que hay poco que fiar de las mujeres.
[...] que Dios me libre de casarme,
si me ha de suceder tan grande afrenta.
[...]

Digo y creo
que hay pocas que sean buenas en el mundo (249).

De poco servirá la versión de la encausada, relegada al más completo silencio, ante la contundencia de tal veredicto. Y, en efecto, si al final Susana se salva, no es porque a ésta se le haya permitido demostrar con hechos y palabras lo intachable de su conducta, sino gracias a la intercesión de Daniel, personaje al que envía Dios para que ponga al descubierto la engañosa trama urdida por los ancianos. Si no hubiese sido por la oportuna actuación de este intermediario provisto de una aureola celestial, la dura ley hebraica hubiese caído implacable sobre la protagonista. La obra, que tiene un desenlace feliz que la aparta de la tragedia en que podría haber desembocado de haber seguido por unos cauces diferentes, termina con un epílogo (escena VIII) que encierra la moraleja —expuesta en versos blancos y esdrújulos— del texto dramático, rematada por una última intervención de los cantores.

En esta “moralidad” conclusiva¹³ se renueva la comunicación explícita con el auditorio a manera de discurso adoctrinador en el que se apela a las autoridades políticas y eclesiásticas presentes:

ESTUDIANTE

Egregio, sacro, célebre pontífice,
do influye su piedad el sumo espíritu,
audiencias ilustrísimas espléndidas,
do resplandece la justicia célebre,
sacerdocio real, colegio cándido,
felice sucesión del apostólico,
claro senado, generosos cónsules,
defensa, honor y ser desto república (261).

Al hilo de los hechos escenificados, y a modo de epílogo, se impone la explicación alegórica de la historia que permite iluminar el sentido oculto del texto; interpretación alegórica según la cual Susana simboliza el alma humana empeñada en beber de la fuente del Santísimo Sacramento haciendo oídos sordos a los vanos ofrecimientos del Mundo y de Lucifer —en la fábula, los dos viejos caducos Calasires y Filimón— que, con dádivas y halagos, intentan desviarla del recto camino. Conscientes de su fracaso, éstos levantan falsos testimonios que la virtud, encarnada en el profeta Daniel, termina por desenmascarar para mayor gloria de Dios y de la

“Iglesia militar católica”. En los diálogos de la *Tragedia de santa Susana* —y lo mismo podemos decir de las demás obras teatrales cairasquiánas— se verifica, por tanto, una función *ideológica* y “didáctica”, al servicio de la transmisión de unas ideas, de un mensaje o de una lección que el autor desea inculcar a los oyentes, función a la que habría que añadir la *diegética* o “narrativa”, mediante la que se proporciona al público información que se sale del marco estrictamente dramático, alusiva a lo que está “fuera de escena”, en el espacio, en el tiempo y en cualquier aspecto de la percepción, además de la función *dramática* propiamente dicha, de la *caracterizadora* y de la *poética* (especialmente en los parlamentos en verso).

Siguiendo a Díaz Brito, que ha señalado para todas las piezas de Cairasco un esquema similar con escasas variantes —un *introito* o *loa* (excepto la *Comedia del Recebimiento*), la obra propiamente dicha y un excursio final o modo de moraleja o fin de fiesta—¹⁴, la estructura de la *Tragedia de santa Susana* se organiza también en torno a tres momentos claves: un planteamiento expuesto en la loa (escena I) y en la explicación de Novedad (escena II), el surgimiento y desarrollo del conflicto (escenas III-VI), solucionado en la VII, y, finalmente, un epílogo que engloba la enseñanza que debemos extraer de la historia, al que le sigue una brevísima estrofa entonada por unos cantores (escena VIII).

La composición teatral, cuyo conflicto, generado por una impostura, combina efectos humorísticos con momentos de subido tono dramático, opta por un desenlace favorable para la protagonista. ¿Qué nos queda, pues, del género trágico? Acaso vagamente el drama de la marginación femenina, la problemática social de la mujer atrapada en un mundo de hombres, cuyo derecho a defenderse por sí sola le ha sido usurpado y a la que han convertido, para beneficio de sus detractores, en sujeto pasivo sometido al parecer de los demás, situación discriminatoria que desde la época del Antiguo Testamento hasta el siglo XVI no había variado sustancialmente. Desplazada del dominio social, desprovista de voz que la capacite para proclamar su inocencia, sólo una intervención divina puede procurarle la salvación. En la compleja constelación del teatro aurisecular, cuya praxis tiene mucho de indiferenciada, la oposición entre la comedia y la tragedia no dependía de criterios accidentales y externos, de la presencia o ausencia de reyes o del final feliz o desgraciado, ni tampoco de

la presencia o ausencia de personajes o escenas que hicieran reír, puesto que una tragedia podía seguir siéndolo aunque hubiese acciones alegres, con tal de que fueran episódicas, según proponían algunos contemporáneos¹⁵. Un posible criterio distintivo residiría, de acuerdo con algunos críticos, en el “estado psíquico” inducido en el espectador por cada tipo de obra o en la “perspectiva elegida” para focalizar los objetos representados. En función de esta doble actitud, que daría sentido a la impronta –en grados diversos y con diferentes metas– de elementos trágicos y cómicos alternados tanto en comedias como en tragedias, habría que distinguir dos concepciones desde las que abordar la materia dramatizada: “lo propio de la tragedia serían dispositivos textuales que inducen al oyente a tomar en serio la amenaza de infortunio que pesa sobre los personajes” y “lo propio de la comedia serían dispositivos que neutralizan esa seriedad, ya que ciertas señales convenidas garantizan que el riesgo no llegará nunca a traducirse en infortunio cumplido, ya porque el personaje víctima del infortunio no merece sino desprecio”¹⁶. Sólo desde la validez de esta distinción –el emplazamiento de perspectivas opuestas y de estados psíquicos contrarios, pero entre los que se establece una ininterrumpida línea de continuidad– puede categorizarse la *Tragedia de santa Susana*, que cuenta con algún que otro personaje cómico, con algunos pasos chistosos y con un desenlace no funesto, como tragedia o (por usar un rótulo puesto también en circulación por cierto sector de la crítica) de “comedia trágica”, término que, por paradójico, no contribuye a esclarecer el confuso entramado de denominaciones generado desde la teoría y la práctica teatrales auriseculares.

El autor otorga, en principio, a su obra el título de “tragedia”, pero está claro que el desarrollo del conflicto la acerca más al drama que al género trágico; e incluso el estudiante de la última escena, usando una nomenclatura que tenía un extenso significado en el Siglo de Oro, no duda en calificarla de “comedia” (262)¹⁷.

Victoria Galván González, autora del único trabajo que conozco dedicado por completo a la pieza cairasquiiana, pone en tela de juicio su adscripción a una forma genérica pura: su estructura no respeta las convenciones trágicas y la reducción de las calamidades y del sufrimiento en la fábula atenúa la tragicidad del texto, a la vez que la exaltación de los

valores cristianos, acorde con la fiesta del Corpus para la que fue ideada la obra, la configuración alegórica de los personajes (representantes de la perfección moral y espiritual o de los vicios), así como la subdivisión en ocho escenas, asimilables a la extensión de un solo acto, inscriben más la *Tragedia de Santa Susana* en los cánones del drama religioso breve¹⁸.

Al margen de la aún no resuelta identidad genérica del texto, tanto la composición que dramatiza la historia de santa Susana como la de santa Caterina, aunque ofrecen “las inevitables alegorías, la relación de éstas con los personajes y los personajes mismos, así como la acción o la historia en sí revelan [...] fuerza dramática, que hacen vívido el conflicto que se dramatiza. Varias referencias indican que fueron elaboradas para ejecutarse en el Corpus, aunque en sentido estricto no sean autos sacramentales”¹⁹. Era de esperar que el espectador canario del seiscientos estuviese habituado a recibir obras de esta naturaleza, aunque apenas fuese capaz de entender su más profundo alcance debido al analfabetismo de la mayor parte de la población y a la efervescencia en el período de múltiples formas de religiosidad y de sistemas de creencias en conflicto²⁰. Pero para eso estaba la voluntad instructiva y didáctica de tales composiciones dramáticas, que pretendían allanar el camino para una comprensión elemental de determinados conceptos de la teología cristiana, facilitando la comunicación entre el actor y el espectador. Como el de cada época, imaginamos, el público de la segunda mitad del XVI y de principios del XVII podía *modalizar* (abstraer, teorizar), al menos en un nivel precario, su propia situación social para compararla con los modelos ficticios que le proponía la escena; en otras palabras, le era necesario tener en consideración dos historicidades: la propia (sus expectativas estéticas e ideológicas) y la de la obra (contexto estético y social, disposición del texto para esta o aquella interpretación). Como la ideología y la estética de las piezas de Cairasco concuerdan, a grandes rasgos, con los patrones literarios normativizados por la cultura oficial de la época, al receptor de entonces, por muy ingenuo que fuera, no debió darle mucho trabajo descodificar sus entresijos.

Por otra parte, si damos crédito al aserto de que la escritura dramática constituye el primer ejercicio literario del canónigo canario (dato improbable en la medida en que se desconoce la cronología exacta de

sus producciones poéticas), la *Tragedia y martirio de santa Caterina de Alejandría* y la *Tragedia de santa Susana* anticipan la futura poesía cairasquiiana, una de sus variantes en particular (la hagiográfica), pues la colección de poemas líricos y eróticos atribuidos al escritor, que Alejandro Cioranescu considera el producto más valioso de su inspiración poética²¹, por un lado, y el corpus del *Templo militante*, según el investigador rumano afincado en Tenerife, “el más voluminoso poema épico de todas las literaturas”²², por otro, esclarecen el dilema de una doble faz coexistente en la poesía del escritor que anuncia las dualidades y contradicciones del Barroco: una línea amorosa y a veces sorprendentemente erótica, gestada a la sombra del ideal platónico que imponía la moda italianizante y petrarquista, y otra religiosa, de más añeja ascendencia.

Como en su dramaturgia, la modulación producida entre vidas de santos e innumerables celebraciones piadosas del *Templo militante*, publicado en cuatro volúmenes entre 1602 y 1614, fue exigencia, sin duda, de la condición clerical que ostentaba Cairasco. De ahí que transite entre la narración hagiográfica y la relativa a conmemoraciones y a fiestas religiosas, según el orden del calendario cristiano, al tiempo que está concebida como una *summa* enciclopedista e integradora de los distintos y opuestos intereses que hallaban cabida en el espíritu humanista del poeta (la obra combina, por eso, diversas relaciones alegóricas, un discurso teológico-doctrinal estructurante y algunos episodios heterogéneos sin relación aparente con el esquema general)²³.

Sin embargo, con ser éste el título que más renombre le ha dado al canónigo grancanario, no deben infravalorarse las pocas obras de teatro compuestas también por él, incluida la *Tragedia de santa Susana*: comedias en parte perdidas y en partes inéditas hasta el siglo XX, tragedias de tema cristiano, entremeses representados en la Catedral de Las Palmas y textos diversos de los que él mismo se desprendió para evitar problemas ante el Tribunal del Santo Oficio.

NOTAS

- 1 Cioranescu menciona como antecedentes el romance 42 del *Romancero General* de 1600, un texto de las *Emblemata* (1531) de Andrea Alciati (1492-1550) o uno de los epigramas de Joachim Du Bellay (1525-1560), ambos a imitación de Jean Lemaitre de Belges. Véase la nota a pie de página 1 de su estudio “El teatro de Cairasco”, en *Estudios de literatura española y comparada*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1954, p. 78.
- 2 *Cfr.* Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica, t. I, México, D. F., 1955, pp. 143-149.
- 3 Ejemplo moderno es el cuadro homónimo del pintor zaragozano Jesús Barrientos.
- 4 Cairasco de Figueroa, Bartolomé, *Obras inéditas. I. Teatro*. Introducción y notas por Alejandro Cioranescu, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1957, p. 220. Todas las citas de la obra proceden de esta edición.
- 5 *Vid.* Canavaggio, Jean, *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2000, p. 18.
- 6 En el siglo XVI los perfiles de algunos géneros dramáticos en proceso de cambio tienden a hacerse borrosos. Mientras Bartolomé de Torres Naharro (c. 1476-1524) definió la comedia como “un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado” y Juan de la Cueva como “imitación de la vida humana, espejo de las costumbres, retrato de la verdad, en que se nos representan las cosas que debemos huir, o las que nos conviene elegir, con claros y evidentes ejemplos, poderoso cualquiera dellos a confundir las cavilosas intenciones de los que condenan este género de poesía”, Andrés Rey de Artieda y Lupercio Leonardo de Argensola abogaban por una tragedia adaptada a su época, en conflicto con los preceptos antiguos. Por su parte, Alonso López Pinciano (c. 1547-c. 1627), a finales del siglo XVI, aplica en su *Philosophia antigua poética* (1596) el principio catártico, una de las características estéticas y morales de la tragedia desde Aristóteles, a la comedia y omite como propio de ella la bajeza de las cosas tratadas y la humildad del estilo, con lo que eleva dialécticamente el prestigio del género. Véase extractos de las teorías de estos y otros autores del siglo XVI en el libro de Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* (Editorial Gredos, 2ª ed. amp., Madrid, 1972, pp. 63-111).
- 7 El poema de Lope de Vega es el siguiente: “Desmayarse, atreverse, estar furioso, / áspero, tierno, liberal, esquivo, / alentado, mortal, difunto, vivo, / leal, traidor, cobarde, animoso; / no hallar fuera del bien centro reposo, / mostrarse alegre, triste, humilde, altivo, / enojado, valiente, fugitivo, / satisfecho, ofendido, receloso; / huir el rostro al claro desengaño, / beber veneno por licor süave, / olvidar

el provecho, amar el daño; / creer que un cielo en un infierno cabe; / dar la vida y el alma a un desengaño: / esto es amor: quien lo probó lo sabe”. (Vega, Lope de. *Rimas humanas y otros versos*. Edición y estudio preliminar de Antonio Carreño, Crítica, Barcelona, 1998, p. 285). Compárese este poema con el soneto que recita Amor en la *Tragedia de Santa Susana*: “Un fuego helado, un encendido hielo, / tiniebla clara, claridad obscura, / vida que mata, muerte que asegura, / consuelo triste, alegre desconsuelo; / firmeza inestimable, infirme vuelo, / dudoso puerto, tempestad segura, / florido invierno, mayo sin ventura, / forzosa voluntad, dulce martelo; / prado lleno de flores y de abrojos, / mar donde reinan juntos viento y calma, / monstruo que no hay viviente que no asombre, / veneno que se bebe por los ojos / y tiene su lugar dentro del alma: / esto es amor, y Amor mi propio nombre” (223).

- 8 La astuta alcahueta invita a Melibea a que disfrute de su juventud argumentando que “la vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de pensamientos, amiga de renzillas, congoxa continua, llaga incurable, manzilla de lo pasado, pena de lo presente, cuidado triste de lo porvenir, vezina de la muerte, choça sin rama que se llueve por cada parte, cayado de mimbre que con poca carga se doblega” (Rojas, Fernando de, *La Celestina*. Edición de Julio Rodríguez Puértolas, Akal Ediciones, Madrid, 1996, p. 156); listado de metáforas desvalorizantes que encuentra su equivalente en la siguiente explicación de Filimón: “La vejez es al cuerpo de cuidado, / mesón de enfermedades y dolencias, / de la vecina muerte mensajero. / Es un retrato de la niñería / que en el pueril estado suele usarse. / Es un enfado de la gente moza, / jactancia vana del pasado tiempo, / un menosprecio del valor presente, / una viña del término caduco, / cansancio frágil de naturaleza, / una cólera fría, flema ardiente, / campal batalla de los cuatro humores, / silencio y fin de los alegres días, / un entredicho de las esperanzas. / Es una vanidad del propio gusto, / un no tener contento en cosa alguna; / y, en fin, es un reloj desconcertado / y una debilidad de los sentidos” (234-235).
- 9 La inserción de música y de canciones en las escenificaciones teatrales desvela los orígenes populares de esta manifestación cultural. En España, por ejemplo, en los antiguos autos religiosos predominaban los pasajes cantados sobre los recitados, como lo atestiguan el *Misterio* de Elche o las *Pastoradas* leonesas (Trapero, Maximiano, “Los autos religiosos en España”, en AA.VV. *El auto religioso en España*, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid-Centro de Estudios y Actividades Culturales, Madrid, 1991, p. 20).
- 10 La definición del teatro como signo ficticio la hallamos, por ejemplo, en Humberto Eco: “el signo teatral es un signo ficticio no por ser un signo fingido o un signo que comunica cosas inexistentes [...], sino porque finge no ser un signo” (Eco, Humberto, “Elementos preteatrales de una semiótica del teatro”, en A. A. V. V. *Semiología del teatro*. Textos seleccionados por José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo, Editorial Planeta, Barcelona, 1975, p. 96).

- 11 La tendencia de la acción y el decorado a penetrar en el espacio destinado a los espectadores, la fluidez entre el mundo cotidiano y el de la ilusión, la incorporación a la obra de arte de la realidad del público, convertido en ingrediente vivo de la composición, se potenciarán en el teatro del siglo siguiente, el teatro barroco, como muy bien ha destacado Emilio Orozco Díaz en *El teatro y la teatralidad del Barroco. (Ensayo de introducción al tema)*. Editorial Planeta, Barcelona, 1969, pp. 39-53. En otro orden, puede verse también “La comunicación con el espectador”, capítulo del libro de José Luis Alonso de Santos *La escritura dramática* (Editorial Castalia, Madrid, 1998, pp. 353-364).
- 12 Véase Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Cátedra Ediciones, Madrid, 1990, pp. 25-52.
- 13 Dentro del lenguaje teatral, el término “moralidad”, tal como lo emplea Cairasco, debe entenderse en un sentido restringido: parte final de la obra reservada a la exposición hecha por un personaje de la lección que ha de desprenderse de la historia representada; en modo alguno se trata de una obra dramática independiente, propia de la Edad Media, de inspiración religiosa o intención didáctica y moralizante, cuyos “personajes” son abstracciones y alegorías del vicio y de la virtud, según el significado más extendido del vocablo.
- 14 Brito Díaz, Carlos, “El teatro de Canarias: José de Anchieta (1534-1597) y Cairasco de Figueroa (1538-1510)”, en A. A. V. V, *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico de Almagro, julio de 1998*. Edición de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, Almagro, 1999, p. 113.
- 15 Véase lo que declara Alfredo Hermenegildo al respecto: “Y las que son mezcla de comedia y producen un desenlace feliz, han de tener muchas calamidades en el centro de la fábula, para poder terminar prósperamente sin destruir su condición trágica” (*La tragedia en el Renacimiento español*, Editorial Planeta, Barcelona, 1973, p. 43).
- 16 Blanco, Mercedes, “De la tragedia a la comedia trágica”, en A. A. V. V. *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Editado por Christoph Strosetzki, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am Main/Madrid, 1998, p. 42.
- 17 El *Diccionario de Autoridades* (en su primera edición, de 1726) daba la siguiente definición de “comedia”, apoyándose en textos de los siglos XVI y XVII: “obra hecha para el teatro, donde se representaban antiguamente las acciones del pueblo y los sucesos de la vida común; pero hoy, según el estilo universal, se toma este nombre de comedia por toda suerte de poema dramático que se hace para representarse en el teatro, o sea, comedia, tragedia, tragicomedia o pastoral. El primero que puso en España las comedias en método fue Lope de Vega” (cit. por Wardropper, Bruce W. “La comedia española del Siglo de Oro”, en Olson, Elder, *Teoría de la comedia*, Editorial Ariel, Barcelona, 1978, p. 189).

- 18 *Vid.* Galván González, Victoria, “Dramaturgia hagiográfica de Cairasco de Figueroa en el contexto quinientista”, en Blasco, F. J., Caldera, E., Álvarez Barrientos, J. y Fuente, R. de la (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Júcar, Madrid, 1992, pp. 25-32.
- 19 Martín Montenegro, Salvador F., “El teatro en Canarias, siglos XVI y XVII”, en A. A. V. V. *Historia crítica Literatura Canaria. vol I. De los orígenes al siglo XVII*. Coordinado por Yolanda Arencibia y Rafael Fernández Hernández, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 483-484.
- 20 Junto al catolicismo ortodoxo, que era la religión oficial, las actas de los procesos inquisitoriales registran la presencia de musulmanes, judíos y protestantes en las Islas, además de un sinnúmero de prácticas supersticiosas y brujeriles. Véase Millares Torres, Agustín, *Historia de la Inquisición en las Islas Canarias*, Editorial Benchomo, 2ª ed, 4 vols., Santa Cruz de Tenerife/Las Palmas, 1981.
- 21 Cioranescu, Alejandro, “Introducción” a Cairasco de Figueroa, Bartolomé, *Poemas líricos y eróticos atribuibles*, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, San Cristóbal de La Laguna, 1995, p. X.
- 22 *Ibidem*, p. IX.
- 23 No extraña entonces que nos topemos con una descripción del Escorial, con un elogio de París, con una alusión a *La Poliglota* (1572) del humanista Benito Arias Montano (1527-1598), con un elogio del número 2, con una alabanza del esdrújulo, con una descripción de las honras fúnebres de Felipe II en Las Palmas, con curiosas menciones a los indios pescadores de perlas de la Margarita, con referencias a la aparición de la Virgen de la Candelaria, al ataque del corsario Francis Drake (c. 1540-1596) a Las Palmas en 1595 o con pasajes que describen la geografía de Tenerife, entre otros motivos secundarios.