



Una comedia temprana de Lope de
Vega:
Nuestra Señora de la Candelaria

Guillermo Fernández Escalona

Universidad Carlos III

jgfernan@hum.uc3m.es

SUMARIO:

1 MANUSCRITO Y NOTICIA DE *NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA*, 1.1 Primeras noticias sobre la comedia; 2 ATRIBUCIÓN DE LA COMEDIA A LOPE DE VEGA, 2.1 Argumentos contrarios a la atribución de la comedia a Lope, 2.2 Argumentos favorables a la atribución de la comedia a Lope, 3 ARGUMENTO DE LA COMEDIA, 3.1 Acto primero, 3.2 Acto segundo, 3.3 Acto tercero; 4 FUENTES DE LA COMEDIA; 5 ESTUDIO DE LA ACCIÓN, 5.1 Trasfondo histórico y cultural de la conquista, 5.2 Los milagros de la imagen, 5.3 Rosamira y Gonzalo del Castillo; 6 PERSONAJES; 7 *NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA* Y EL TEATRO DE LOPE DE VEGA; 8 *NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA* Y *LOS GUANCHES DE TENERIFE*; 9 CONCLUSIÓN.

1 MANUSCRITO Y NOTICIA DE *NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA*.

En 1943 veía la luz la primera edición, y única hasta ahora, de *Nuestra Señora de la Candelaria*, publicada por María Rosa Alonso⁽¹⁾. La única fuente conocida de esta comedia es un manuscrito que se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid. Es este una copia del siglo XVII que, procedente de la Biblioteca de la Casa de Osuna, pasó a los fondos de la Biblioteca Nacional a fines del siglo pasado, donde se custodia bajo la signatura Ms-17118. Iniciado por Juan Pérez, en

los actos segundo y tercero del manuscrito se advierte la intervención de otras manos, al menos dos, distintas. En la cubierta del mismo figura el título completo de la obra: "Comedia famosa de Nra. S^a. de la Candelaria / y sus milagros / y guanches de Tenerife". Y, a continuación, escrito por distinta mano, el nombre del autor; literalmente: "delo 1^a pe de bega". El ordinal que figura entre las sílabas de la palabra "Lope" sí es de la misma mano que escribió el título, y se refiere a la primera de las tres jornadas de que consta la comedia⁽²⁾.

Como reza el título completo del manuscrito, la comedia trata de la aparición de la imagen de la Virgen de Candelaria y los primeros milagros que se le atribuyen, a lo que se añaden dos conjuntos de escenas, uno dedicado a describir los usos y costumbres de los guanches primitivos y otro, a la llegada de los españoles a Tenerife. Todo ello está basado en la *Historia de Nuestra Señora de Candelaria*, del fray Alonso de Espinosa, publicada en Sevilla en 1594. Los amores entre un español (Gonzalo del Castillo) y una princesa guanche (Rosamira) sirven de hilo conductor de la trama y de nexo entre los diferentes elementos argumentales basados en la obra de Espinosa.

Dos problemas importantes ha planteado la comedia *Nuestra Señora de la Candelaria*. Uno, felizmente resuelto por la edición de María Rosa Alonso, era el desconocimiento de la existencia de esta obra, la cual ha sido confundida durante mucho tiempo con otra obra de Lope: *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*. El otro problema planteado por *Nuestra Señora de la Candelaria*, aún pendiente de solución definitiva, es el de la identidad de su autor. En las páginas que siguen se examinarán los datos de que se dispone en la actualidad con el propósito de arrojar alguna luz sobre este asunto.

1.1 Primeras noticias sobre la comedia.

La primera noticia que sobre *Nuestra Señora de la Candelaria* hemos podido recoger figura en el *Índice general alfabético...* de Medel del Castillo, obra fechada en 1735⁽³⁾. Es el *Índice...* un catálogo en que se consignan los títulos de las obras dramáticas y, cuando se conoce, el nombre de su autor. En la página 79 de esta obra consta lo siguiente: “*Nuestra Señora de la Candelaria*, de Lope”; también figura, atribuida a Lope *Guanches de Tenerife* [sic], en la página 50; e incluso se da noticia del título *Conquista de Canarias* [sic], aunque no consta nombre de autor (p. 25).

Estas mismas referencias figuran en el catálogo de García de la Huerta⁽⁴⁾. En la página 131, y atribuida a Lope de Vega, encontramos *Nuestra Señora de la Candelaria*. También registra García de la Huerta *Los guanches de Tenerife* (p. 83), a nombre de Lope, y *La conquista de Canarias* [sic] (p. 48), sin otra referencia que este título. Ni el *Índice general alfabético* ni el *Theatro Hespáñol* de García de la Huerta contienen atribución, mención ni referencia alguna que relacione *La conquista de Canarias* con *Los guanches de Tenerife* ni con *Nuestra Señora de la Candelaria*.

También consta *Nuestra Señora de la Candelaria* en el *Catálogo de comedias y autos de fray Lope de Vega Carpio*⁽⁵⁾ del erudito inglés Chorley. Sin embargo, Chorley erró al referirse a la comedia de que nos ocupamos; identificó como una sola dos obras enteramente distintas: *Nuestra Señora de la Candelaria*, que se conserva manuscrita, y *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*, publicada en la parte décima de las comedias de Lope de Vega. Según Chorley, se trata de un doble título que corresponde a una sola obra, la comedia publicada; e incluso se podría añadir un título más para designarla: *La conquista de Tenerife*, que es el que figura en la lista de la segunda edición de *El peregrino en su patria*. A juicio de Chorley, estas particularidades habrían escapado, casi un siglo antes, a la perspicacia de García de la Huerta. Pero Chorley confiaba demasiado en su propia sagacidad y demasiado poco en los hechos

mismos. Sin duda, desconocía la existencia del manuscrito 17118, que se conserva hoy en la Biblioteca Nacional, o, a lo sumo, pudo llegar a tener noticia del título completo de este: *Nuestra Señora de la Candelaria y sus milagros y guanches de Tenerife*. Si tal título se coteja con el de la comedia impresa en la parte décima de las de Lope (*Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*), puede llegarse a pensar que la existencia de una secuencia común a ambos títulos (“guanches de Tenerife”) sería, probablemente, lo que llevó al estudioso inglés a deducir que se trataba de una misma obra conocida con un doble título, como sucede con otras comedias de Lope⁽⁶⁾. De esta manera, Chorley ponía en circulación una falsa apreciación que tardaría casi cien años en ser aclarada. A la zaga le fueron Cayetano de La Barrera⁽⁷⁾ y Paz y Melia⁽⁸⁾. Este último describe el manuscrito e incluso transcribe el verso inicial y la redondilla final de *Nuestra Señora de la Candelaria*, obviamente distintos de los de la pieza impresa, pero no advierte el error de Chorley y sigue identificando la comedia manuscrita con la publicada en 1618.

Sí advierte la anomalía Hugo A. Rennert en su biografía de Lope⁽⁹⁾. Al final de la misma se incluye, en apéndice, un “Catálogo de las comedias de Lope de Vega” en el que la entrada correspondiente a *Nuestra Señora de la Candelaria* remite a *Los guanches de Tenerife y conquista de Canarias*, donde se advierte la existencia del manuscrito y que este “es obra enteramente diferente de la de Lope” (p. 480).

Sin embargo, la distinción del contenido de ambas obras no se lleva a efecto hasta 1943, cuando María Rosa Alonso publica el manuscrito 17118. Aunque, al mismo tiempo que se resolvía el primer grave problema relacionado con *Nuestra Señora de la Candelaria* (el de su confusión con *Los guanches de Tenerife*), comenzaba a plantearse el segundo, pues la editora dudaba de la veracidad de la

atribución que consta en el manuscrito y daba a la imprenta su edición sin nombre de autor.

2 ATRIBUCIÓN DE LA COMEDIA A LOPE DE VEGA.

Deficiente ha sido el conocimiento que se ha tenido de *Nuestra Señora de la Candelaria* en la bibliografía crítica sobre Lope. Hasta la edición de María Rosa Alonso, editores y estudiosos la habían ignorado, y aun después de esa primera edición, su repercusión en los estudios sobre el teatro de Lope de Vega ha sido casi nula, como nula ha sido la atención que se ha prestado al estudio de esta obra. El problema de la identidad de su autor no ha vuelto a examinarse desde las consideraciones que plasmó María Rosa Alonso en el prólogo de su edición, de modo que persisten todavía las dudas sobre la paternidad de la comedia después de que esta fuera rescatada del olvido.

¿Fue Lope el autor de *Nuestra Señora de la Candelaria*? No resulta fácil responder a la pregunta, ya que es necesario tener en cuenta argumentos de muy distinta naturaleza. De algunos de ellos se desprenden ciertas dificultades para confirmar la autoría de Lope; otros, en cambio, parecen confirmarla. Entre los primeros tenemos los siguientes:

- 1) el que una mano posterior a la ejecución del manuscrito añadiera a este el nombre de Lope de Vega;
- 2) el hecho de que el mismo Lope denunciara que se imprimían a nombre suyo comedias apócrifas;
- 3) advertencias antiguas sobre la confusión existente en la atribución de la paternidad de obras teatrales del siglo XVII;
- 4) la calidad de la obra.

Entre los argumentos que confirmarían la paternidad de Lope tenemos estos otros:

- 1) la atribución que consta en el manuscrito;
- 2) las más antiguas noticias que poseemos sobre la existencia de la comedia;
- 3) el análisis de la versificación;
- 4) la coincidencia de los caracteres de *Nuestra Señora de la Candelaria* con los de la obra dramática de Lope de Vega anterior a 1600.

Unos y otros serán examinados por separado a continuación. Pero hay otros datos que también deben ser tenidos en cuenta, como la relación que pueda existir entre *Nuestra Señora de la Candelaria* y *Los guanches de Tenerife* y como el hecho de que Lope guardara un completo silencio sobre la comedia que estudiamos, pues ni la menciona en el prólogo de *El peregrino en su patria* ni se ocupó jamás de publicarla. Del examen de estos otros datos nos ocuparemos en los apartados finales de este estudio.

2.1 Argumentos contrarios a la atribución de la comedia a Lope.

Pese a que el manuscrito que nos la ha transmitido atribuye *Nuestra Señora de la Candelaria* a Lope de Vega, se ha puesto en duda la veracidad de tal atribución. Algunos datos, en efecto, parecen avalar la sospecha de una falsa atribución, empezando por los que ofrece el manuscrito mismo. El amanuense llevó a cabo la copia sin consignar en ella el nombre del autor de la comedia. Posteriormente, lo añadió una mano distinta, que reconocería la obra como perteneciente a Lope. ¿Cómo se pudo llegar a esa falsa atribución? Nada se puede responder con certeza; como mucho podemos conjeturar que a la confusión del nombre del autor se pudo haber llegado de dos

maneras: una, por un “razonable” error de cálculo; otra, por interesada confusión.

El que el primer amanuense, Juan Pérez, no hiciera mención del autor en el manuscrito puede ser indicio de que no conocía su identidad. El que lo hiciese una segunda mano, desconocida para nosotros, pudo deberse a un error de identificación: alguien, deficiente conocedor de la obra de Lope, debió de confundir la *Comedia famosa de Nuestra Señora de la Candelaria y sus milagros y guanches de Tenerife* con la impresa en la parte décima (1618), *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*, a lo cual ayudarían la similitud del asunto de ambas y, como le sucedió después a Chorley, la presencia de una secuencia común en el título de ambas. Esta segunda mano (ignoramos quién y cuándo) “corrigió” erróneamente lo que debió de considerar un olvido del copista.

La falsa atribución pudo responder a motivaciones más interesadas, acaso a la de un autor, desconocido, que pensara aprovecharse del buen cartel de Lope. De hecho, no pocas comedias del siglo XVII circulaban falsamente atribuidas a Lope de Vega y a Calderón. El propio Lope lo denunciaba en el prólogo de *El peregrino en su patria* y, un siglo más tarde, García de la Huerta lo advertía en su catálogo, donde escribía: “Van con el nombre de Calderón y otros autores algunas comedias no tuyas, porque se les atribuyen”. De modo que el propio García de la Huerta da pie para sospechar de la identidad del autor de “algunas” comedias incluidas en su libro. Sin embargo, este aviso tiene un carácter general que, sin otras especificaciones, en absoluto podemos referirlo a *Nuestra Señora de la Candelaria*.

Teniendo en cuenta la existencia de falsas atribuciones que se hacían circular sin muchos escrúpulos, no es de extrañar que fuese precisamente la primera editora de la comedia, María Rosa Alonso, quien se plantease no sólo la sospecha de que Lope no fuese su autor, sino la atribución a otra pluma. Alonso fundamenta sus

sospechas, por un lado, en el juicio que le merece la versificación y, por otro, en el análisis comparado de *Nuestra Señora de la Candelaria* y *Los guanches de Tenerife*. María Rosa Alonso se extraña de que una comedia de asunto canario atribuida a Lope carezca de una letra de *canario*, el baile popular supuestamente más extendido y aceptado en las islas. La versificación le parece deficiente, impropia de un autor genial. “Si exceptuamos -escribe- los sonetos, alguna redondilla feliz o algún otro pasaje, no se deduce del autor de la presente comedia que sea un poeta de primera fila. Y por muchas que sean las naturales caídas que un autor de la envergadura de Lope tenga, nos parece bastante floja de versificación esta obra para atribuírsela, sin más, a Lope de Vega” (pp. 25-26). El juicio de María Rosa Alonso, no obstante, ha de ser matizado. No es cierto, primeramente, que falten en la comedia letrillas de gusto popular, pues podemos encontrarlas en las escenas finales de las dos últimas jornadas, ni es forzoso que esas letras tengan que adoptar la forma del *canario*, pues el autor no se dirigía a un público isleño y es más sensato pensar que el autor acomodaría las letras al gusto de sus receptores más que a la procedencia de sus personajes; además, no es seguro que el canario, que tanto éxito alcanzó en Europa, fuese un baile popular en las Canarias y, aunque lo fuese, para el autor ofrecería el *canario* un tono más congruente con el ambiente cortesano que con el primitivo ambiente cultural descrito en la comedia. En segundo lugar, la apreciación subjetiva sobre la *calidad* de la versificación resulta insuficiente por sí para justificar la falsedad de la atribución a Lope de *Nuestra Señora de la Candelaria*.

Descartada la autoría de Lope⁽¹⁰⁾, cuando compara *Nuestra Señora de la Candelaria* y *Los guanches de Tenerife*, María Rosa Alonso advierte que sus fuentes son diferentes, como diferentes son los personajes de ambas obras, aun cuando lleven idéntico nombre: tales son los casos de Bencomo o de Gonzalo del Castillo. A ellos

añade los casos de personajes que aparecen en una obra y no en otra. María Rosa Alonso advierte que, pese a la evidente similitud que existe entre el argumento de las dos comedias, cada una de ellas responde a distintos planes y a concepciones distintas. Todo lo anterior le lleva a formular la hipótesis de que las dos obras no proceden de la misma pluma. En su opinión, un autor anónimo aprovechó la materia de *Los guanches de Tenerife* para emular a Lope escribiendo *Nuestra Señora de la Candelaria*, alguien que pretende disimular el paralelismo existente entre esta última y la comedia auténtica de Lope, alguien que escribiría “después de la primera decena del siglo XVII” (p. 26). Las conjeturas sobre la identidad del autor llevan a la editora a pensar -con todo género de prevenciones- “en la posibilidad de algún religioso dominico que quisiera complacer a sus hermanos de Orden en Canarias, o que por otras circunstancias quisiera escribir una obra como *Nuestra Señora de la Candelaria*” (pp. 27-28), basándose en que la salve que cantan los ángeles en el acto tercero figura en los misales dominicos. La posibilidad de un autor dominico no tiene otro valor, como señala la misma María Rosa Alonso, que el de una hipótesis “sometida a rectificaciones para las que nuestro trabajo investigador no nos ha proporcionado aún los datos”. Ciertamente es que las dos obras -*Nuestra Señora de la Candelaria* y *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*- responden a fuentes y a concepciones creadoras diferentes. Resulta atractiva la hipótesis de la falsa atribución de la comedia manuscrita, aunque, como se verá más adelante, debe tenerse en consideración la posibilidad de que se tratase de obras concebidas por un mismo autor en momentos diferentes de su trayectoria creadora.

2.2 Argumentos favorables a la atribución de la comedia a Lope.

Varios indicios, que se examinarán seguidamente, parecen apuntar hacia Lope de Vega como autor de *Nuestra Señora de la Candelaria*. Sin embargo, aceptar la autoría de Lope, sin más, no resuelve todos

los problemas que plantea la existencia de esta comedia: ¿cuándo pudo componerla?, ¿qué relación guarda con *Los guanches de Tenerife?*, ¿por qué no la menciona en las listas de *El peregrino en su patria?*, ¿por qué no la publicó, como hiciera con *Los guanches de Tenerife?* No todos estos interrogantes pueden ser satisfactoriamente disipados con los datos de que disponemos en la actualidad.

La transmisión de *Nuestra Señora de la Candelaria* se asocia desde un principio al nombre de Lope de Vega. El manuscrito mismo se la atribuye y, aunque el nombre del autor fuese añadido después de la realización de la copia por mano distinta de quien la ejecutó, de eso no se infiere necesariamente la falsedad de la atribución. En un párrafo anterior hemos considerado las posibles razones por las que hubiese podido llevarse a cabo la falsa atribución a Lope. Sin embargo, el que Juan Pérez omitiese el nombre del autor no prueba la autenticidad ni la falsedad de la atribución realizada por esa segunda mano. Carecemos de razones para pensar que su intención fuera malévolamente, o que se equivocara. La omisión, en el momento de la copia, del nombre del autor bien pudiera deberse a olvido, quizá propiciado por ser evidente la identidad del autor para el destinatario del manuscrito.

Además del manuscrito, copiado (no se olvide) en fecha no muy lejana, si no coetánea, de la actividad creadora del propio Lope, insisten en la atribución los primeros testimonios que poseemos sobre la existencia de la comedia: el *Índice general...* de 1735 y el de García de la Huerta, cincuenta años posterior. Uno y otro dan a Lope como seguro autor de *Nuestra Señora de la Candelaria* y de *Los guanches de Tenerife*. En la penúltima página del *Índice general...* se lee: “Se advierte que las comedias y autos que van sin autores es por no tener noticia de quién fueron los que las escribieron” (p. 135); y en la portada: “Este índice y todas las comedias y autos que se comprehenden en él se hallarán en casa de los herederos de Francisco Medel del Castillo, frente a las gradas de San Felipe el

Real". Quiere esto decir que si el compilador del *Índice general...* atribuye a Lope *Nuestra Señora de la Candelaria* es porque sabe que es suya; si no fuese así, no figuraría nombre de autor, si hemos de dar crédito a sus propias palabras. Si les otorgamos crédito y el compilador estuviese equivocado, la falsa atribución sería, entonces, casi tan antigua como la misma comedia. Pero hay más: la cita de la portada testimonia que las obras comprendidas en el catálogo están físicamente ubicadas en la librería de los herederos de Medel del Castillo, de lo que se desprende que quien compilase el catálogo debió de tener conocimiento, incluso visual, de un volumen en que figurase la comedia a nombre de Lope de Vega. Tal volumen pudo ser el manuscrito que nos la ha transmitido u otro, o, lo que parecería más probable en los anaqueles de una librería, una edición (suelta o no), que no hemos podido localizar. Si tal edición existió y aparece algún día, el problema de la autoría de *Nuestra Señora de la Candelaria* podría resolverse de una vez por todas⁽¹¹⁾.

Casi al mismo tiempo que veía la luz la primera edición de esta comedia, Morley y Bruerton idearon, en su conocida monografía *Cronología de las comedias de Lope de Vega*⁽¹²⁾, un método estadístico apto para autenticar las comedias de dudosa atribución a Lope y para fechar las de datación insegura. Se basa este método en un recuento estadístico de las formas estróficas utilizadas por Lope en sus comedias auténticas; consideran los autores que tal recuento refleja las líneas básicas de la versificación en la comedia lopesca; las concordancias o discordancias, con respecto a esas líneas básicas, que manifieste el análisis de la métrica de las comedias atribuidas pueden considerarse pistas relativamente fiables para pronunciarse sobre su autenticidad. Complementario de este método es el trabajo de Diego Marín⁽¹³⁾, quien estudia las relaciones existentes entre los distintos tipos de escenas y las estrofas en ellas utilizadas por Lope. Aun cuando el estudio de la métrica sea falible, un análisis de la métrica de *Nuestra Señora de la Candelaria* resulta

revelador si se comparan los resultados obtenidos con los de Morley y Bruerton y con los de Diego Marín. El cuadro de las formas estróficas utilizadas en la comedia es el siguiente:

	ACTO I	ACTO II	ACTO III	TOTAL
Tercetos	163			163 (4'08%)
Romances	265	446	216	927 (23'23%)
Quintillas	862	1.059	383	2.304 (57'75%)
Sonetos [con estrambote]		21	15	35 (0'88%)
Décimas			70	80 (1'75%)
Redondillas			446	446 (11'18%)
Letras para cantar		22	23	45 (1'13%)
TOTAL	1.290	1.548	1.152	3.990 (100%)

A primera vista se aprecia que el número de versos de *Nuestra Señora de la Candelaria* (3990) es más elevado de lo habitual en las comedias de Lope. Tan alto número de versos se debe a la inclusión de dos largas intervenciones de Antón, en el segundo acto, que rompen el ritmo interno de la comedia, se trata de dos romances, uno de 134 versos (vv. 1682-1815)⁽¹⁴⁾ y otro de 236 (vv. 1931-2166). De todos modos, las comedias de Lope anteriores al año 1600 contienen un número de versos bastante más elevado que en las demás épocas de su producción dramática, en las que no abundan las comedias que superen los 2800 versos, y aun algunas superan escasamente los 2000. De esa primera época de Lope son *El hijo venturoso*, que tiene 3584 versos, *Jorge Toledano*, de 3525, *Carlos el perseguido*, de 3522, *Los muertos vivos*, de 3569, *La fuerza lastimosa*, de 3521⁽¹⁵⁾. Aun cuando ninguna de las comedias sobrepase el número de versos de la que estudiamos, se le acercan las de la primera época lopesca.

Un segundo rasgo destacable de la métrica es el alto porcentaje de quintillas (57'75%). Según los datos de Morley y Bruerton,

confirmados por Diego Marín, el tanto por ciento de quintillas en la comedia lopesca es más elevado en su primera época, especialmente entre 1598 y 1603, coincidiendo con un menor empleo de las redondillas. De esos años datan comedias de Lope que alcanzan un porcentaje de quintillas similar al de *Nuestra Señora de la Candelaria*, entre ellas tenemos: *La pastoral de Jacinto* (57'2%), *La hermosa Alfreda* (53'6%) o *El blasón de los Chaves* (52%), y así hasta un total de seis comedias que superan el 50%. A partir de 1603, las quintillas no predominan en ninguna de las comedias, y después de 1613 el porcentaje disminuye rápidamente.

Al uso de las quintillas sigue, en orden decreciente de frecuencia, el de los romances. En *Nuestra Señora de la Candelaria* hay once secuencias escritas siguiendo esta forma estrófica; diez de ellas corresponden a intervenciones de un solo personaje y se emplean para narrar hechos ocurridos fuera de la escena. Tal uso corresponde exactamente con el de las comedias de la primera época de Lope (anterior a 1600), según se desprende de los estudios de Morley y Bruerton y de Diego Marín. En las monografías de estos estudiosos se llega a idénticas conclusiones respecto al uso del romance en el primer período de la producción dramática de Lope: no lo utilizaba en los diálogos ni para tratar asuntos amorosos⁽¹⁶⁾.

Llama la atención la escasez de redondillas, la estrofa más empleada en el conjunto del teatro de Lope. Estas abarcan un porcentaje total del 11'2% de los versos de nuestra comedia, repartidas en cinco secuencias del último acto. Para Morley y Bruerton, la escasez de esta estrofa es rara excepción en la práctica de Lope, aunque ellos mismos constatan la existencia de tal excepción en un período de uso menos frecuente de esta estrofa, situado entre 1598 y 1603, coincidente con la mayor frecuencia de las quintillas. El resto de las formas estróficas no ofrece particularidades notables. La comedia recoge dos letrillas para cantar y dos sonetos

(uno de ellos con estrambote), que siguen las pautas habituales en Lope.

Lo que el examen de la métrica aporta a la resolución del problema de la atribución a Lope de *Nuestra Señora de la Candelaria* podemos resumirlo en estas conclusiones:

1ª, la comedia tiene un número de versos superior a las más extensas de Lope, no obstante sus comedias más extensas las escribió en su primera época;

2ª, la frecuencia y el uso de quintillas y romances son sustancialmente idénticos a los de la primera época de Lope de Vega, cuyo límite cronológico estaría situado entre 1600 (Marín) y 1603 (Morley y Bruerton);

3ª, la baja frecuencia de redondillas coincide con la menor frecuencia de uso de esta estrofa en Lope, también situada, según Morley y Bruerton, en esa misma etapa de su trayectoria dramática.

De lo anterior se desprende que las estrofas que componen *Nuestra Señora de la Candelaria* encajan con la versificación utilizada por Lope hacia 1600 o antes; en menor grado, la larga extensión de la comedia viene a coincidir también con la mayor extensión de las comedias propias de la primera etapa del autor, aunque nuestra comedia sobrepasa la extensión de las más largas de Lope. Con la excepción, de todos modos no tan extraña por excepcional, de su extensión, la métrica de la comedia que estamos estudiando no sólo corresponde a la práctica versificatoria de Lope, sino que, más exactamente, corresponde a la de un período concreto de su obra: el que se sitúa en los primeros años de su carrera dramática. Si a esto añadimos que la fuente utilizada por el autor (la *Historia de Nuestra Señora de Candelaria*, de fray Alonso de Espinosa) fue publicada en 1594, no son pocos ni desdeñables los datos que concuerdan en situarla cronológicamente.

Las atribuciones que constan en el manuscrito y en las noticias que nos han transmitido las fuentes de información más antiguas (el *Índice general...* de 1735 y el *Theatro Hespañol* de García de la Huerta) concuerdan con los resultados obtenidos en el análisis de la versificación, y este con la fecha de publicación de la fuente de que se sirve *Nuestra Señora de la Candelaria*. Si, provisionalmente, diéramos crédito a las primeras atribuciones (no encontramos razones de peso para negárselo), ese crédito viene a ser avalado por el cotejo de tales atribuciones con las conclusiones a que nos conducen la métrica y la proximidad cronológica a la publicación de la obra de Espinosa. Podemos concluir, todavía provisionalmente, que no hay razones suficientes para negar a Lope la paternidad de esta comedia; antes bien, los datos examinados parecen confirmar que Lope pudo escribir *Nuestra Señora de la Candelaria* en la segunda mitad del decenio de 1590.

3 ARGUMENTO DE LA COMEDIA.

3.1 Acto primero.

Bencomo discute con sus hermanos sobre el derecho que le asiste para suceder en la realeza a su padre muerto. La disputa será apaciguada por el zahorí Guayamo, quien reparte el territorio de Nivaria en nueve reinos, en los cuales reinarán Bencomo y sus ocho hermanos, y les amonesta para que guarden las leyes guanches. Rosamira, hermana de los nueve reyes, aparece enojada por haber quedado excluida del reparto, pero Guayamo calma su enojo; en ese instante, los pastores Lucindo y Doristo acuden a dar noticia a Rosamira de la existencia de una enorme pieza de caza, el ejercicio preferido por la princesa, que esta se dispone a cobrar.

Guayamo profetiza a Rosamira su matrimonio con un extranjero; ella lo reprende. La premonición de Guayamo comienza a ser un

hecho con la presentación de Gonzalo del Castillo. El encuentro de este con Rosamira hace nacer en ambos un amor todavía no confesado. Alertados por los pastores, los reyes acuden al lugar en que han sido avistados los españoles; llegan tarde: no pueden evitar la huida de Castillo ni el rapto de Guayamo. El rapto del zahorí justificará, posteriormente, el desarrollo de los actos segundo y tercero. Bencomo y Acaymo, enamorados de su hermana Rosamira, rivalizan por contraer matrimonio con ella, lo cual está permitido por las leyes guanches.

Lucindo y Doristo hallan la imagen de la Virgen. La confunden con una mujer y, milagrosamente, quedan ambos lastimados al intentar agredirla. Acuden los reyes al lugar de la aparición y, al ordenar a los pastores que transporten la imagen, sanan milagrosamente de sus heridas. Los reyes guanches llevan la imagen en respetuosa procesión.

3.2 Acto segundo.

Hay un salto temporal de varios años entre el final del acto primero y el comienzo del segundo, con un soliloquio de Rosamira, en el cual se replantea lo acontecido en el primer acto. El monólogo de la princesa supone no sólo un balance del planteamiento general de la comedia, sino que marca también un nuevo rumbo para la trama. Rendida por el amor al extraño con el que topó años atrás, Rosamira desea su vuelta, pero teme que el retorno de Castillo venga asociado al fin del reino guanche, profetizado por Guayamo en las primeras escenas. Rosamira medita indecisa:

*Si han de venir los extraños,
¿cómo tardan tantos años?
Que por un extraño muero,
aunque por un bien que espero
espera el reino mil daños.*

Bencomo y Acaymo, cansados de rivalizar inútilmente por el amor de su hermana, acuden para comunicar a Rosamira el pacto que han acordado para no estorbar los requerimientos del otro. Cada uno de ellos respetará el turno del rival:

*Cuando el uno estuviere
contigo en conversación,
el que segundo acudiere
deje gozar su ocasión
al otro...*

Rosamira, sumida en la melancolía, asume y respeta el trato de sus hermanos. En ese instante, entra en escena Gonzalo del Castillo, disfrazado de guanche, con un cautivo “vestido de cristiano”. El cautivo descubre su identidad: es el zahorí Guayamo, ahora convertido al cristianismo y bautizado con el nombre de Antón. Los reyes y la infanta celebran su vuelta y le piden que relate nuevas del mundo cristiano, desconocido para ellos. Antón lo hace en una larga intervención en que explica la concepción cristiana del mundo. Rosamira y Castillo, que dice llamarse Venturoso, se reconocen y callan, en espera de hallar ocasión oportuna para declararse. Castillo pide en albricias “que me admita en su servicio / mi señora Rosamira”, lo cual aceptan la infanta y los reyes.

Bencomo y Acaymo muestran la imagen de la Virgen a Antón, quien les revela la veneración en que se la tiene entre los cristianos. Movidos a piedad, los reyes ofrecen sus dádivas a la imagen y Antón se ofrece como santero. Queda Rosamira sola con la imagen y pide favor para llevar a buen término sus amores, recién avivados por la vuelta del español:

*Dadme favor, dadme ayuda,
haciendo que el español
presto a remediarme acuda;*

*y vos, Niño Dios, que al sol
dais la luz, a quien sin duda
confieso por Dios del cielo,
amparad mi justo celo,
pues pretendo en casamiento
a un hombre que fue instrumento
de a vos levantar mi vuelo.*

Tras un corto lapso temporal, Bencomo y Acaymo (cada uno a escondidas del otro) solicitan a Venturoso (Gonzalo del Castillo) que haga de mediador ante Rosamira para que lo acepte en matrimonio. El español no tiene más remedio que aceptar los dos encargos y, desazonado por los celos, descubre su identidad y sus intenciones a Rosamira, que se rinde jubilosamente a su amado. En ese momento, Bencomo los descubre abrazados, pero Castillo lo engaña haciéndole creer que Rosamira lo había abrazado de alegría por haberle llevado la propuesta de Bencomo. El rey se marcha, ufano, pensando que es el verdadero destinatario del abrazo que acaba de ver. Los enamorados vuelven a sus caricias y son nuevamente descubiertos, ahora por Acaymo, al que Castillo despacha con el mismo engaño que a su hermano. Quedan solos Rosamira y Castillo y urden un plan para huir de la isla.

Termina el segundo acto con la llegada de Diego y Sancho de Herrera a Tenerife; los reyes isleños les muestran la imagen, a la que Diego de Herrera da su advocación definitiva:

*A esta Virgen, que en Nivaria
se apareció voluntaria,
por la candela que tiene
en la mano, le conviene
el nombre de Candelaria.*

Sancho de Herrera reconoce a Gonzalo del Castillo, pero no descubre su identidad.

3.3 Acto tercero.

La escena inicial consiste en un relato de lo sucedido entre bastidores. Sancho de Herrera y un piloto hacen mención, respectivamente, de las fiestas celebradas por los guanches en honor de la Candelaria y de las “procesiones en los aires / con mil lumbres encendidas / y mil divinos cantares” que se han visto desde la nave que llevó a los Herrera a la isla. Seguidamente, llega Diego de Herrera con los reyes guanches y, al despedirse, solicita a Bencomo y Acaymo llevar la imagen de la Candelaria a tierra de cristianos, pero los guanches no acceden a ello.

Después de embarcarse los españoles, Castillo refiere a Antón su plan de fuga: los Herrera volverán de noche, en secreto, para recoger al propio Castillo y a Rosamira. En efecto, Diego de Herrera desembarca, roba la imagen de la Candelaria y huye solo, dejando a los amantes en la isla. Descubierta el robo, los guanches lloran la pérdida y los ángeles devuelven la imagen a su lugar.

Bencomo y Acaymo, ajeno cada uno a la presencia de otro, espían un encuentro furtivo de Rosamira y Castillo; pueden oír sus voces, pero no los ven. Castillo, desesperado, duda de que sus amores lleguen a buen término; Rosamira trata de consolarlo: “Dale la muerte al momento”, dice refiriéndose al pensamiento de su amante, a lo que Castillo responde: “Yo lo mataré”. Bencomo piensa que es Acaymo quien está con Rosamira, y Acaymo que está Bencomo; al oír hablar de muerte, cada uno piensa que su hermano y rival planea su asesinato de acuerdo con la infanta. Los amantes se marchan y los dos hermanos mantienen una cómica disputa hasta que aclaran la situación y esperan escondidos a Rosamira y Castillo, a quienes apresan y condenan a morir despeñados.

En el último instante, cuando Rosamira y Castillo son arrojados al vacío, la Candelaria pone bajo sus pies una nube que los deposita mansamente en el suelo, sanos y salvos. Bencomo y Acaymo, conmovidos, piden perdón a los amantes.

En ese mismo momento vuelven los españoles a Tenerife para devolver a los guanches la imagen de la Candelaria, que había robado Diego de Herrera. Sancho de Herrera relata cómo la Virgen había mostrado su disgusto por ser llevada a Fuerteventura volviendo la espalda a los fieles. Bencomo recela, pues la imagen no había faltado de su cueva, pero Sancho de Herrera la muestra desde la nave: todos quedan admirados de la ubicuidad de la imagen de la Candelaria. Comprobado el milagro, Diego de Herrera pide a Bencomo, en nombre de Enrique IV, que abrace el cristianismo y que se sujete a la corona de Castilla, propuesta que rechaza el rey. La comedia finaliza con el anuncio de una segunda parte:

*Pues de lo que aquí redonda
en la comedia segunda
se dirá, que esta aquí acaba.*

4 FUENTES DE LA COMEDIA.

Nuestra Señora de la Candelaria debió de ser compuesta no mucho después de la publicación del libro que le sirvió de fuente de información acerca de las costumbres de los guanches y del hallazgo de la imagen de la Virgen de Candelaria: la *Historia de Nuestra Señora de Candelaria*, del dominico fray Alonso de Espinosa, que vio la luz en Sevilla en 1594. Espinosa dividió su obra en cuatro libros: en el primero se ocupa de la descripción de Tenerife y “las costumbres de ella”; en el segundo, “del origen y aparecimiento de la santa imagen de Candelaria”; en el tercero relata la conquista de la isla; por último, dedica el cuarto a dejar constancia de cincuenta y siete

milagros de la Virgen, “comprobados jurídicamente”, al decir del autor. La comedia se sirve de los dos primeros libros de la obra de Espinosa y, parcialmente del capítulo cuarto del libro tercero, referido a los precedentes de la conquista de Tenerife. Es de suponer que la segunda parte anunciada habría de seguir el libro tercero.

El argumento de *Nuestra Señora de la Candelaria* se sitúa en el contexto histórico de la conquista del archipiélago; concretamente, en el de las paces acordadas entre Diego de Herrera y los reyes guanches de Tenerife. Espinosa relata así el hecho:

El señor de estas islas, que era Diego de Herrera, habiendo entendido la fertilidad de la tierra y sabido las fuerzas de los naturales que la habitaban, y no hallándose con fuerzas para hacer la entrada y conquistarla, quiso tratar de paces con los reyes della, y por esta vía ganarla; y así vino a ella, a doce de julio del año de 1464, al puerto del Bufadero, donde juntándose los nueve reyes de la isla, que eran el gran rey de Imobach de Taoro, el rey de las lanzadas, que se llamaba rey de Güímar, el rey de Anaga, el rey de Abona, el rey de Tacoronte, el rey de Tegueste, el rey de Icod, el de Adeje y el de Daute, trataron de paces y amistad, y las firmaron con el dicho Diego de Herrera⁽¹⁷⁾.

La comedia es enteramente fiel a la información que ofrece Espinosa, la cual reorganiza en tres grandes líneas argumentales: la disputa de los nueve hermanos por la sucesión, el descubrimiento de la imagen de la Virgen y el milagro del robo. Sólo puede considerarse original el enredo amoroso que adereza las noticias tomadas de la obra del dominico y las organiza en un todo. Aunque la comedia se basa en Espinosa, es obvio que su propósito no es el mismo que el de fray Alonso. El carácter histórico del libro del dominico poco tiene que ver, al margen de tratar la misma información, con la ficción de la comedia. Alonso de Espinosa trata de dar noticia fiel de los hechos

que relata, aporta pruebas de la veracidad de tales hechos. En cambio, la veracidad de lo relatado es indiferente para el propósito de la comedia: los hechos, veraces o no, están considerados desde la perspectiva de una ficción que se subordina a la función estética del género dramático. De ahí que el autor manipule y desfigure la cronología conforme a sus intereses; el argumento de *Nuestra Señora de la Candelaria* se sitúa en el reinado de Enrique IV, en torno a 1464, y en ese lapso temporal encierra hechos históricos separados por cien años o más. A título de ejemplo ilustrativo de lo que decimos, podemos citar, entre otros varios, dos anacronismos de la obra dramática: Espinosa fecha el hallazgo de la imagen en 1400, mientras que en la comedia se retrasa y es coetáneo de las paces de 1464, y también da noticia del matrimonio de Gonzalo del Castillo con la princesa guanche, hecho que no debió de producirse antes de 1496, mientras que en la comedia se adelanta unos treinta años o más. Pero tales anacronismos son lícitos en la obra de ficción, pues, como queda dicho, en el drama la verdad poética está por encima de la verdad histórica.

Si el autor desfigura la verdad histórica de su fuente para ponerla al servicio de la ficción, llama la atención, en cambio, la fidelidad a la letra de la obra del dominico, fidelidad que, en ocasiones, raya en el plagio. Las primeras escenas de la comedia se basan en el libro primero de la obra de Espinosa. En apenas trescientos versos se da noticia del origen de los guanches, de la ceremonia de proclamación de sus reyes, del modo de contraer matrimonio, de sus enterramientos, etc., apenas amplificado el relato de Espinosa con intervenciones meramente funcionales, indispensables para el desarrollo de la acción dialogada. El texto de la fuente histórica apenas resulta modificado; a veces, la sucesión de frases en la comedia se ajusta al orden que aparece en Espinosa, sin más modificación que alguna amplificación verbal, como puede verse en

un corto ejemplo, de los muchos que menudean por todo el texto dramático, en el que se explica el origen de los guanches:

COMEDIA

*Sesenta hombres y mujeres
solos
fueron de aquesta isla
fundadores;
pero de qué parte, tierra, ni
qué polos
ni cómo el mar surcaron, no
han sabido,
porque al olvido el largo
tiempo diolos
(vv. 122-126)*

ESPINOSA

*Los naturales guanches viejos
dicen
que tienen noticia de
inmemorable tiempo,
que vinieron a esta isla
sesenta personas,
mas no saben de dónde. (p.
33)*

Otras veces, el texto de la comedia alterna la paráfrasis amplificada con la reproducción literal de Espinosa; las palabras de Guayamo sobre el matrimonio guanche siguen muy de cerca las del dominico, y sólo rechaza del texto de este las palabras de origen indígena, con buen sentido, por cierto, pues, aunque hacen al caso en un texto histórico, para el público de la comedia no vendrían a cuento:

COMEDIA

*Cuando
quisiere casarse alguno
con cualquier mujer,
llegando
a sus padres a pedilla,
y habiéndosela entregado,
con consentimiento dellos
y della quedan casados,
sin que otras ceremonias
se use, ni es necesario;*

ESPINOSA

*En agradando al varón alguna mujer,
fuese doncella,
viuda o repudiada de otro, pedíala a
sus padres (si los tenía)
y, si ellos consentían, sin otra
ceremonia quedaban casados
con el consentimiento de ambos. Y
tenían las mujeres que
querían y podían sustentar. Y como el
casamiento era fácil*

y que no se ponga tasa de contraer, fácilmente se dirimía:
en una, ni en tres, ni en porque en disgustando
cuatro, el marido de la mujer, o al contrario, la
ni en cuantas quiera, que enviaban a su casa,
en esto y ella podía casarse con otro sin
no hay número limitado. incurrir en pena,
Y en disgustado el marido y él con otra, las veces que se le
de la mujer, o al contrario, antojaba; y los hijos de
ella o el marido puedan aquel matrimonio dirimido, o divorcio,
repudialla o repudiallo; eran tenidos por
él con otra, con otro ella, no legítimos, y así llamaban al tal hijo
pueda casarse a su salvo; Achicuca y
y si deste matrimonio a la hija Cucaha. (p. 40)
dirimido y apartado
hubieren hijos, que sean
por no legítimos dados. (vv.
245-267)

Otras veces, en fin, sigue la comedia el texto de Espinosa tan de cerca que en el manuscrito ni siquiera se modifica los caracteres gramaticales de la palabra para acomodarla al contexto de la ficción. Este es el caso de la descripción de los enterramientos. Espinosa describe un hecho y emplea, consecuentemente, los verbos en indicativo; en la comedia, en cambio, la mención de los enterramientos va en boca del zahorí Guayamo, quien habla a los reyes de las leyes guanches y utiliza en toda la exposición de las leyes un lenguaje prescriptivo (en lugar del lenguaje descriptivo de Espinosa), que requiere subjuntivo. Pues bien, en el manuscrito figuran, al pie de la letra, no sólo los verbos utilizados por el fraile dominico, sino también el modo verbal, apenas transformados los imperfectos en presentes. He aquí una muestra:

cuadro 4

COMEDIA(MANUSCRITO)⁽¹⁸⁾

También es ley que, en muriendo hombre o mujer sea lavado el cuerpo del que muriese, y lavado, ha de ir echando por la boca una mixtura de manteca de ganado, polvos de brezo y de piedra, y casca de pino blanco; y hecho una vez al día, y esto por tiempo y espacio de quince días, le **ponen** al sol, de uno y otro lado, hasta que el difunto cuerpo **queda** bien seco; y estando en este estado, le **cosen** con pieles de su ganado.(vv. 296-311)

ESPINOSA

Tomando el cuerpo del difunto, después de lavado echábanle por la boca ciertas confecciones hechas de manteca de ganado derretida, polvos de brezo y de piedra tosca, cáscaras de pino y otras no sé qué hierbas, y embutíanle con esto cada día, poniéndolo al sol, cuando de un lado, cuando de otro, por espacio de quince días, hasta que **quedaba** seco y mirlado, que llamaban xaxo; [...] al cabo del cual término lo **cosían** o envolvían en un cuero de algunas reses de su ganado.
(p. 44)

Resulta llamativa la confusión de topónimos y antropónimos en la escena en que el zahorí reparte el territorio entre los nueve hermanos; Imober (=Imobac), Atguaxoña y Atbitocazpe son nombres de persona, y no de lugar, como cree el autor.

Mayor alcance tiene la amplificación del asunto en el episodio del descubrimiento de la imagen por Lucindo y Doristo. El escueto y respetuoso relato de Alonso de Espinosa se desarrolla en la comedia con recursos humorísticos, como el lenguaje avulgarado y poco reverente de los pastores, o sus grotescas reacciones ante lo que creían que era una mujer de carne y hueso, más propias de bobo de entremés que de otra cosa.

El robo de la imagen lo levó a cabo Sancho de Herrera; en la comedia, en cambio, es Diego de Herrera el protagonista del milagro del robo, que se desarrolla en dos secuencias del acto tercero. La segunda de ellas es un relato del disgusto que mostró la imagen por su forzosa estancia en Fuerteventura; se trata de un romance en el que Sancho de Herrera, hijo de Diego en la comedia, sigue, prácticamente al pie de la letra, el texto de Espinosa, al igual que sucede en las primeras escenas, ya comentadas, y en otros pasajes de la comedia, como la descripción de la imagen (v. 2707 y ss.) y la advocación de la Virgen (v. 2735 y ss.).

5 ESTUDIO DE LA ACCIÓN.

Como es habitual en la comedia barroca, y especialmente en las comedias de Lope de Vega, *Nuestra Señora de la Candelaria* presenta un conflicto dramático conformado por una trama que se escinde en varios hilos argumentales. Uno de ellos se centra en la aparición y los milagros de la imagen; otro, en el curso de los amores de Rosamira y Gonzalo del Castillo y podríamos añadir un tercero: el trasfondo histórico y cultural de la conquista.

Los milagros y el enredo amoroso forman el cuerpo de la trama de *Nuestra Señora de la Candelaria*. El trasfondo histórico es un foco de acción cuyo desarrollo es más amplio; no concluye en esta comedia, sino que constituye el armazón estructural que abarcaría, conjuntamente, a *Nuestra Señora de la Candelaria* y a su continuación en la segunda parte prometida en los versos finales. Se trata, pues, de un conflicto secundario cuya función sería la de servir de transición entre ambas partes, unificándolas en un todo superior al de la mera suma de dos comedias independientes. No en vano, las escenas en que se desarrolla ese trasfondo histórico están estratégicamente distribuidas al principio y al final de la obra.

Las tres acciones (cuyos respectivos temas son el amor, la devoción y la conquista) transcurren paralelas, cada una de ellas con un ritmo propio y con algunos (pocos) puntos de contacto, lo cual les confiere una relativa independencia. Pero si distinto es el ritmo de desarrollo de cada una, el desenlace es común: el final feliz de la historia amorosa, la devolución de la imagen robada y la confirmación de las paces entre españoles y guanches confluyen en un mismo cuadro escénico.

5.1 Trasfondo histórico y cultural de la conquista.

En efecto, las primeras escenas están dedicadas a exponer las creencias, costumbres y gobierno de la Nivaria prehispánica. Al margen de contextualizar la acción amorosa y la de la aparición de la imagen, ya se anticipa en ellas el tema de la conquista por boca de Guayamo:

*No penséis, que pensaréis en vano
que vuestro reino en ella [en Nivaria] será eterno,
que de acabarse tiene, y aun temprano. [...]
De la parte de oriente, el mar surcando,
no sé cómo y en qué, vendrá esa gente
que os quitará el gobierno, cetro y mando.*
(vv. 91-93 y 106-108)

La profecía de Guayamo encuentra correspondencia en las escenas finales. Diego de Herrera transmite a Bencomo la embajada de Enrique IV; el punto central de la misma es la pretensión de someter la isla a Castilla.

Estas escenas, separadas por la acción propia de *Nuestra Señora de la Candelaria*, proceden del libro de Espinosa. Forman un solo bloque, un todo que constituiría, probablemente, el punto de arranque de la segunda parte, en la cual se cerraría, con la conquista definitiva, esta línea argumental, apenas planteada, pero no concluida, en esta

comedia. Esta trama histórico-cultural se desarrollaría, posiblemente, según el siguiente esquema:

TRASFONDO HISTÓRICO-CULTURAL

EMBAJADA DE HERRERA (Paces de 1464)	CONQUISTA DEFINITIVA
Castillo-Rosamira Imagen de Candelaria	Episodios A, B, C, ...
Nuestra Señora de la Candelaria	Segunda parte

La segunda parte, que completaría la secuencia iniciada en *Nuestra Señora de la Candelaria*, o bien no se llegó a escribir jamás o bien se ha perdido.

La representación del mundo guanche en *Nuestra Señora de la Candelaria* está destinada a sorprender a los receptores de la comedia. En efecto, las costumbres de los guanches son signo de una concepción del mundo que, cuando menos, resultaría chocante para los españoles de la época barroca. Las diferencias entre el mundo cultural de los guanches y el de los españoles son enjuiciadas desde los supuestos del público del tiempo de Lope. El primer encuentro entre españoles y guanches es el que tiene lugar entre Rosamira y Gonzalo del Castillo en el acto primero. Cuando el español ve a Rosamira, la extrañeza que le causan esos signos culturales le hace exclamar:

*Ángel parece en el rostro
y salvaje en la apariencia.*

Los signos de esa cultura “salvaje” son múltiples: el vestido, la lengua y las costumbres.

Ya la acotación inicial de la comedia describe a los guanches “vestidos de pellejos”, hábito pintoresco que contrasta con el que, a su vez, parece a Rosamira “extraño traje” que viste Castillo en su primer encuentro. Cuando en el acto segundo reaparecen Castillo y

Antón, este va “vestido de cristiano” y aquel, “vestido de guanche”. El vestuario es, así, un primer signo diferenciador entre la civilización de los españoles y la barbarie de los guanches.

El segundo es una pura convención. Pese a que guanches y españoles se expresan en versos castellanos, en la ficción se supone que hablan lenguas diferentes. Castillo y un piloto gritan entre bastidores unas palabras incomprensibles para Rosamira (“¡*Válgame Dios! ¿Quién serán / los que tales voces dan / en lenguaje tan extraño?*”); tampoco el español comprende lo que oye decir a Rosamira (“*Bendigo el rostro y maldigo / la habla*”). Y en el acto tercero descubrimos que, convencionalmente, el diálogo de la comedia se desarrolla en la lengua de los indígenas:

*ROSAMIRA. ¿Qué es esto? ¿Toda esa gente
sabe ya nuestro lenguaje?*

*CASTILLO. De Antón lo aprendimos todos,
todos sabemos por él
vuestra habla, usanza y modosde vivir.*

En el montaje escénico, el “habla” de los guanches podría manifestarse mediante algún rasgo prosódico del que no queda, si es que lo hubo, ningún rastro en el manuscrito. Llama la atención el hecho de que el diálogo, que supuestamente se desarrolla en la lengua de los guanches, y la fidelidad a la letra del texto de Espinosa no hayan dejado en la comedia ningún préstamo léxico, pese a que no escasean las voces guanches en la obra de fray Alonso.

En lo referente a la “usanza y modos de vivir”, resultarían llamativas las leyes guanches referidas por Guayamo en el acto primero, particularmente la legalidad del matrimonio entre hermanos. En líneas generales, y desde la perspectiva del receptor habitual de la comedia barroca, las costumbres de los isleños prestarían a la comedia un trasfondo de pintoresca comicidad, ocasionado por el

contraste con las referencias culturales del público de la España de 1600.

Pero usos y costumbres tan ajenos a los españoles del tiempo no quedan sin la contrapartida de una visión idealizadamente positiva del “salvaje”. En el acto tercero, el autor destaca la generosidad y la hospitalidad de los reyes guanches, su amor a la libertad (“*Tendré por cosa extraña / sujetarme a extraño rey*”, dice Bencomo), y, en fin, una nobleza de comportamiento que admira a los españoles de la comedia y que no pasaría inadvertida para el público del momento, como es notoria para los lectores de hoy. La raíz de las muchas virtudes de los guanches está en sus creencias; dice Sancho de Herrera:

*Ha sido siempre una gente
tan simple y tan ignorante,
que ninguna idolatría
usan, como en otras partes:
sólo conocen y creen
a un Dios solo, sumo y grande.*

Por eso han sido escogidos por Dios para hallar la milagrosa imagen:

*El haber aparecido
entre estos bárbaros guanches [...]
es porque se sirve Dios
que por medio de su madre
vengan a conocimiento
de su fe.*

La civilización “salvaje” de los guanches es la del hombre en su estado natural, puro, no manchado por idolatría alguna. La tesis de *Nuestra Señora de la Candelaria* es clara: se muestra una manera de vida a la que sólo le falta recibir el bautismo y sujetarse la autoridad de España para llegar al apogeo. Toda una afirmación de orgullo

casticista manifestada en una intervención de Antón, el guanche cristianizado:

*España
se dice la más famosa
del mundo en religión y armas.*

Considerados como potenciales cristianos y potenciales españoles, los guanches reciben un tratamiento respetuoso en la comedia. *Nuestra Señora de la Candelaria* muestra todo un proceso de absorción de la cultura aborigen por la cultura de los españoles. Este proceso se desarrolla escalonadamente. Se inicia con la aparición de la imagen, continúa con la cristianización de Guayamo y el matrimonio mixto de Gonzalo del Castillo y Rosamira, y debía de culminar en la segunda parte con la conquista definitiva. El proceso no llega a su término en esta comedia, pero dicho término se anticipa, en cierto modo, en las escenas finales, en las que Diego de Herrera propone a Bencomo abrazar el cristianismo y reconocer a Enrique IV como rey.

5.2 Los milagros de la imagen.

La mayor parte de la trama de *Nuestra Señora de la Candelaria* se bifurca en dos acciones paralelas: la centrada en la imagen y la centrada en la Pareja Rosamira-Castillo. La primera da título a la obra y sigue con fidelidad, al igual que ocurre con el trasfondo histórico-cultural, el libro de Espinosa, con la excepción del milagro de la salvación de los dos amantes.

Los episodios protagonizados por la imagen se organizan sobre un foco de tensión originado por intereses encontrados. Guanches y españoles se consideran legítimos destinatarios de la imagen; unos por haberla encontrado en suelo isleño; otros, por estar íntimamente ligada a sus creencias. Al tener noticia del hallazgo, los cristianos

reclaman la imagen; al comienzo del acto tercero, Diego de Herrera se la pide a los reyes guanches:

*Esta reliquia santa [...]
quisiérala trasponer,
reyes, con vuestra licencia,
a donde hay más conciencia
de Dios y de su poder.*
(vv. 2927 y 2933-2936)

Los guanches, no obstante, no se la ceden, pues por su propia voluntad había aparecido la Virgen en Tenerife.

El conflicto se desencadena cuando los españoles roban la imagen a los guanches. La cólera inicial de los isleños queda aplacada por un milagro: la Virgen reaparece en la cueva y, al mismo tiempo, viaja con los cristianos hacia Fuerteventura. Allí volverá una y otra vez la espalda a los fieles, por lo cual será finalmente devuelta a los guanches. De esa manera, la Virgen de Candelaria resuelve el conflicto de intereses entre españoles y guanches mostrando su preferencia por la humilde cueva de Güímar, en lugar del templo.

En la mentalidad barroca, el milagro es un hecho cuya veracidad se da por descontada. Es el lazo de unión que pone en contacto la realidad cotidiana con las fuerzas celestiales. El milagro no sólo es un hecho portentoso, se considera también un aviso del cielo. La intervención de fuerzas sobrenaturales altera el curso de la naturaleza para comunicar algo a los mortales. El milagro de la aparición de la imagen parece comunicar un doble mensaje. Por un lado, destaca la valía de los guanches y, por extensión, del “salvaje”, de la pureza del hombre primigenio; por otro, ensalza la validez de la devoción como modo de educación moral. En efecto, la mera aparición de la imagen, como por encantamiento, templa las apetencias eróticas de Acaymo (“*Ves cuánta reverencia / la tengo por*

la excelencia / que siento de su valor, / que no te trato de amor / porque estoy en su presencia", dice a Rosamira en los vv. 1136-1140) y disipa los rencores anteriormente existentes entre los reyes hermanos ("*Ten por cierto que es ella / quien nuestro enojo atropella, / pues que tú, viendo su faz, / me enviaste a llamar de paz y yo de paz vengo a vella*", dice Bencomo a Acaymo, vv. 1176-1180), en el acto segundo, Gonzalo del Castillo se asombra de la discreción de "estos brutos", a la imagen se debe la reconciliación final, etc.

El desarrollo de los milagros se escalona en tres episodios importantes que vienen a coincidir con la tradicional tripartición en planteamiento, nudo y desenlace: 1º, aparición de la imagen; 2º, Diego de Herrera roba la imagen; 3º Diego de Herrera se la devuelve a los guanches. Entre el primero y el segundo, y entre este y el tercero se intercalan escenas de importancia secundaria para el progreso de la trama.

La aparición de la imagen se escenifica en la parte final del acto primero. Sin embargo, a partir de ese momento, la acción centrada en la imagen se remansa, deja de ser acción escenificada para convertirse en acción referida por la palabra de los personajes. Antón, los reyes, los Herrera, etc., refieren en escena sucesos carentes de desarrollo dramático. Se trata de una acción verbalizada, y tal verbalización va en aumento a medida que progresa en la comedia esta línea argumental. Para compensar esa falta de viveza escénica, va también en aumento una significativa potenciación de los efectos especiales⁽¹⁹⁾. En las acotaciones abundan indicaciones sobre la música que debe acompañar al diálogo; el primer acto, por ejemplo, se cierra con los reyes guanches llevando en procesión a la Virgen mientras "suenan dentro chirimías" que asombran a los isleños; al final del segundo cantan los ángeles entre bastidores asintiendo y celebrando la advocación ("*Bien te cuadra el nombre / de Candelaria*"), y lo mismo sucede al final del tercero. A veces, a la música acompañan efectos visuales, signos de milagrosos portentos.

Así, en el acto tercero, cuando Bencomo y Acaymo buscan la imagen robada, “*suenan música, vuelven los ángeles la imagen con velas encendidas en procesión*”, dice la acotación; poco después, la imagen se volatiliza, mientras entre bastidores se oye la voz de la Virgen: “*No te aflijas tanto, Antón, / que presto volveré a verte*”. Más adelante, al ejecutarse la sentencia de muerte por despeñamiento de Rosamira y Castillo, se representa plásticamente otro milagro; el texto de la acotación que lo acompaña es bien ilustrativo del empleo de los recursos de tramoya:

Al tiempo de arrojarlos ha de haber una nube detrás de ellos, en que ya estarán asidos. Al mismo tiempo saldrá la imagen por una manga y, estándose queda, bajará la nube con ellos, como que en virtud de mirarlos la imagen los baja la nube. Y, puestos abajo, se sube la nube y lo mismo la imagen.

Como puede observarse, en la misma medida en que mengua la acción dialogada aumenta la acción visualizada.

Por otra parte, la intriga centrada en la imagen se distribuye irregularmente por la comedia. En todo el acto segundo (el más extenso) nada relevante sucede: Antón catequiza a los guanches con un romance plúmbeo, extenso resumen doctrinal que termina convenciendo a los reyes del origen divino del hallazgo. El robo y la devolución de la imagen suceden en el acto tercero. Son obvios los desajustes entre la progresión del conflicto centrado en la imagen y la del conjunto de la comedia. Esta acción se caracteriza por un lento planteamiento, demorado en los dos primeros actos, y un desarrollo discontinuo y un desenlace acelerado en el tercero.

5.3 Rosamira y Gonzalo del Castillo.

Los amores de Gonzalo del Castillo y la princesa Rosamira constituyen el tercer hilo de la trama de *Nuestra Señora de la*

Candelaria. La historia amorosa reúne características bien distintas de las otras dos líneas argumentales de la comedia.

La primera de ellas es su distinto grado de fidelidad a la *Historia de Nuestra Señora de Candelaria*, de Espinosa. Lo referente a la imagen, a las costumbres de los guanches y a los preliminares de la conquista sigue fielmente el relato de fray Alonso; la historia amorosa, en cambio, se distingue por ser ficción inventada por el autor, aunque su origen está relacionado con un brevísimo apunte de la obra del dominico. En el capítulo séptimo del libro tercero escribe: “*Este caballero Gonzalo del Castillo casó con la hija del rey de Taoro, de quien desciende el licenciado Pedro Mártir del Castillo, canónigo de la catedral de Canaria*” (p. 107). La frase de Espinosa es apenas el punto de partida de los amores de Rosamira y el capitán Castillo en la comedia. El autor amplifica su fuente de información y dispone la ficción de modo que se ajuste a los condicionamientos de la trama general de *Nuestra Señora de la Candelaria*, lo que hace que se modifique levemente la información de la fuente, pues Rosamira no es hija de Bencomo, sino hermana suya.

La segunda característica distintiva consiste en el diferente modo de presentar la acción. Las costumbres guanches y las peripecias y milagros de la imagen se transmiten, fundamentalmente, de forma narrada, son hechos referidos por los personajes del drama; frente a esa verbalización de la acción, los amores de Rosamira y Gonzalo del Castillo se desarrollan como acción dialogada. En el primer caso, el receptor de la comedia (lector o espectador) percibe un discurso; en el segundo, asiste directamente al desarrollo de los hechos. Las relaciones entre el capitán español y la princesa guanche dan la medida del ritmo interno de toda la pieza. Si las alusiones al mundo guanche y a la conquista son el soporte histórico de la acción, si los milagros de la Virgen dan cuerpo a la intención ejemplarizante, la historia de amor aporta a la comedia lo más específicamente teatral: dinamismo, agilidad, intriga.

El centro de la acción amorosa es el socorrido triángulo. En un principio, Rosamira ha de elegir marido entre sus hermanos Bencomo y Acaymo, a quienes rechaza como amantes. Las cosas se complican cuando Guayamo vaticina a la princesa su casamiento con *“un extraño de aquellos por quien será conquistada esta tierra”* y, a renglón seguido, Rosamira encuentra al capitán Castillo. El efecto del encuentro es idéntico en ambos: un enamoramiento fulminante. Durante años, la infanta guardará secreto sobre su amor al extranjero y da largas a los insistentes requerimientos de sus hermanos. Lo mismo le sucede al español, que vuelve a Tenerife para llevarse a Rosamira. Los amantes se ven en secreto, burlado la vigilancia de los dos reyes, hermanos, amantes y rivales, en espera de abandonar la isla. Descubiertas sus relaciones por Bencomo y Acaymo, Rosamira y Castillo son condenados a muerte, de la que les salva la milagrosa intervención de la Virgen en el momento mismo de la ejecución. Del milagro se sigue el final feliz de los amores y la reconciliación de los hermanos.

La acción amorosa lleva el peso del drama. Sus peripecias sirven de entramado básico que enlaza con las otras acciones (el trasfondo histórico y los milagros de la imagen) y en ellas se sintetiza el mensaje global de la comedia.

La acción amorosa complementa y encarna las alusiones al trasfondo histórico y cultural de la conquista. En el relato de las costumbres de los guanches, Guayamo menciona la licitud del matrimonio entre hermanos, lo que justifica los requerimientos amorosos de Bencomo y Acaymo a Rosamira; la llegada de Castillo a Tenerife comienza a hacer realidad la conquista profetizada por el zahorí; también Guayamo profetiza el matrimonio mixto de la princesa guanche con el español. El enredo amoroso también complementa a la parte de la trama centrada en la imagen; Rosamira invoca la ayuda de la Virgen para llevar a buen término sus

relaciones amorosas con Castillo, y esa ayuda llegará en el milagroso desenlace de la historia amorosa.

Como se dijo, el final feliz de los amores de Castillo y Rosamira se enlaza en un mismo cuadro escénico con el desenlace de las otras dos acciones, de modo que las tres vienen a desenlazarse casi en una escena común a todas. El feliz desenlace de las tres acciones tiene un común denominador: una armoniosa síntesis de intereses encontrados, sin menoscabo de nadie. El milagro de la imagen robada hace más acendrada la devoción de guanches y españoles, las paces son consecuencia de tal devoción y el amor de Rosamira y Castillo enfatiza, en el plano de las relaciones personales, la comunidad de intereses de españoles e isleños. Efectivamente, la unión amorosa encarna el enlace de dos modos de concebir el mundo (lo peculiar guanche y lo peculiar español), auspiciada por una complacida aquiescencia de lo sobrenatural.

6 PERSONAJES.

La mayor parte de los personajes de *Nuestra Señora de la Candelaria* proceden, de una u otra forma, del libro de Alonso de Espinosa, pero el grado de correspondencia entre los de la comedia y los de esta obra resulta muy variable de unos a otros. En cualquier caso, como ya se dijo de los hechos históricos expuestos en la comedia, se trata de entes ficcionalizados extraídos de un contexto histórico para ser adaptados a las exigencias de la acción ficticia que es la obra dramática.

El Bencomo de la comedia procede del rey Bencomo que se enfrenta al conquistador Alonso de Lugo en 1494-1496; tal vez ni siquiera sea este el personaje histórico que pactó las paces de 1464, aunque esto es indiferente para la acción de la comedia, pues nos encontramos ante otro caso de acomodación de la realidad histórica

a la ficción dramática. En la comedia, Bencomo aparece como el mayor de los nueve reyes hermanos; en el primer acto, su carácter altivo y soberbio le lleva a enfrentarse con sus hermanos debido a la cuestión sucesoria, y muy especialmente con Acaymo, al que le enfrenta, además, la pretensión común de casarse con Rosamira. A partir de la aparición de la imagen, las tensiones familiares desaparecen y Bencomo adquiere un nuevo perfil: su condición de primogénito le confiere cierta autoridad sobre sus hermanos, de modo que es él quien representa los intereses de todos en las negociaciones con los cristianos, tanto en lo referente a la negativa a ceder la imagen como en las paces de la escena final.

La figura de Acaymo podría corresponder al rey histórico de Güímar que pactó con los Herrera en 1464, según Espinosa⁽²⁰⁾. En la comedia, su faceta más destacable es la de servir de oponente a las pretensiones sucesorias y amorosas de Bencomo. El resto de los reyes guanches (Guayocán, Guacoldo, Libio, Cinozafio, Orodante, Artabano y Lisidauro) llevan nombres inventados por el autor y, en modo alguno, pueden identificarse o relacionarse con personajes históricos concretos. Ninguno de ellos, por otro lado, adquiere importancia como personaje individualizado.

Rosamira es el único personaje femenino de la comedia. Mujer de fuerte carácter, amazona rebelde a las decisiones y pretensiones de sus hermanos, ha sido relacionada por María Rosa Alonso con la Guacimara del poema del bachiller Antonio de Viana. Ciertamente hay similitud entre ambas, aunque no nos atrevemos a afirmar que haya entre ambas una relación de dependencia, dado que la comedia parece ignorar esa obra. Su modo de ser está determinado, más que por la improbable influencia de Viana, por necesidades internas de *Nuestra Señora de la Candelaria*. Ajena, en principio a toda preocupación amorosa, terminará rindiéndose a la fuerza del amor tras la llegada de Castillo. Rosamira es el único personajes que llega a plantearse un cierto conflicto interno: el que resulta de oponer el

papel que le corresponde en el mundo cultural guanche (está predestinada a ser la esposa de uno de sus hermanos) a la inclinación de su voluntad (el amor al extranjero que amenaza la independencia de su pueblo). Rosamira da rienda suelta a ese conflicto en la escena primera del segundo acto, y lo resuelve rebelándose contra el destino que le imponen las convenciones culturales: “*Muera el reino y viva yo*”, concluye.

Gonzalo del Castillo es un personaje histórico posterior a los hechos expuestos en la comedia. Espinosa lo menciona, simplemente, y de ahí extrae el autor el nombre de su personaje. Llega Castillo a Tenerife en el acto primero como explorador caracterizado por las virtudes militares y regresa, en el segundo, como esclavo del amor de la infanta Rosamira. Las virtudes bélicas dan paso al ingenio (engaña con la verdad a Bencomo y Acaymo).

Los Herrera de la comedia (Diego y Sancho) corresponden a los personajes históricos de los que da noticia Alonso de Espinosa. Lejos de mostrar la ambición del conquistador, encarnan en la comedia las virtudes del caballero, especialmente Diego de Herrera.

Los pastores Lucindo y Doristo aparecen en el acto primero. Ellos dan nombre en la comedia a los “dos naturales”, innombrados, de que habla el libro de Espinosa, los cuales hallan la imagen de la Virgen y, después de sanar milagrosamente de sus males, desaparecen de la escena. Su función es la de aportar comicidad a la trama, de ahí que estén caracterizados por el lenguaje villanesco propio de este tipo de personajes en la literatura de la época. Lucindo y Doristo, conjuntamente, vienen a representar un remoto parecido con la figura del donaire de la comedia barroca, aunque sus perfiles no están debidamente caracterizados todavía.

El zahorí Guayamo, bautizado y nombrado Antón a partir del acto segundo, corresponde a la fusión, en un solo personaje dramático de

otros dos, aludidos por Espinosa: el adivino Guañameñe y “*un muchacho que a la boca de un barranco [los españoles] hallaron pescando y, llevándolo consigo, lo industrializaron en la fe y lo bautizaron, llamándolo Antón*” (p. 61), hecho que fray Alonso sitúa hacia 1420. En el Antón de la comedia se mezcla la información histórica y la ficción; él revela a los guanches la identidad de la imagen, sirve como santero en la cueva en que la custodian los isleños y los instruye en la fe, tal y como informa Espinosa. Además de esto, es fiel y discreto servidor de Gonzalo del Castillo. Un rasgo de su personalidad dramática aúna las referencias a los dos personajes históricos distintos: una excesiva locuacidad. En el acto primero, siendo aún Guayamo, refiere las leyes y costumbres de los guanches en una larguísima intervención que produce un enojoso fastidio a los reyes, pues cuando, aparentemente terminado su discurso, anuncia que va a proseguirlo, Bencomo le espeta:

*¿Hay más fueros y más leyes
que hayamos de obedecer?*

por lo cual abrevia sus razones; en el acto segundo, ya cristianizado, profiere dos extensos romances, uno de ellos cuenta sus andanzas en tierra de cristianos, el cual, si bien admira a los guanches (“*Suspenseo y embelesado, / Antón o Guayamo, amigo, / me deja lo que has contado*”, responde Bencomo al terminar la relación, vv. 1816-1818) enoja por su prolijidad a Gonzalo del Castillo (“*Yo su tardanza maldigo*”, v. 1819).

No se advierte un protagonismo claro en la comedia; ninguno de los personajes cobra relieve suficiente al respecto, como no deja de ser frecuente en el teatro de Lope. Cada uno de los distintos hilos argumentales tiene sus propios personajes centrales: Bencomo y Diego de Herrera lo son del trasfondo histórico-cultural; Rosamira y Castillo, de la historia amorosa; la imagen, de los milagros.

Guayamo-Antón interviene en todos ellos y les sirve de enlace. Su presencia y su relación con todos refuerza la unidad de la obra.

7 NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA Y EL TEATRO DE LOPE DE VEGA.

Los caracteres generales del teatro de Lope de Vega son bien conocidos, gracias a una bibliografía crítica de dimensiones gigantescas. Sin embargo, escasean los estudios que se ocupan de mostrar cómo evolucionó la producción dramática del más prolífico de los autores de nuestra literatura. Cuando se lee algo sobre el teatro de Lope, se tiene la impresión de que los estudiosos se plantean la existencia de la comedia como algo establecido desde siempre y para siempre, cuyo carácter ni se modifica ni evoluciona. Lo esencial de la comedia barroca está resumido en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope. Pero la comedia barroca no nació de una vez, ni únicamente gracias a Lope, aunque él le diera el impulso definitivo. Produjo sus manifestaciones más prototípicas después de tanteos menos afortunados. Raras son las monografías que tratan de desvelar cómo la comedia llegó a ser lo que fue y por eso son especialmente valiosas las que se ocupan de la prehistoria del género, como las de Rinaldo Frolidi⁽²¹⁾, Frida Weber de Kurlat⁽²²⁾ o Juan Oleza⁽²³⁾, que investigan la trayectoria dramática que Lope siguió antes de que se institucionalizara el conjunto de rasgos estéticos y de técnica dramática que constituyen el meollo de la comedia.

El primer Lope de Vega no es el Lope de *Peribáñez*, ni el de *El villano en su rincón*, ni el de *Fuenteovejuna*. Lope comenzó a consolidar el sistema artístico de la comedia en una fecha imprecisa que podría situarse poco después de 1600. Ninguna de sus obras anteriores “es comedia en su específica significación”, como dice

Froldi. Antes de que la comedia se conformara en unas características estables, el teatro de Lope muestra rasgos bien distintos. Basándonos en los estudios de Froldi, Weber de Kurlat y Oleza, podemos clasificar los rasgos propios del Lope primerizo en cuatro tipos: temáticos, desarrollo de la acción, personajes y elementos escenográficos. A continuación los esbozamos. Los temas preferidos por el primer Lope están más enraizados en fuentes literarias que en la vida misma, prefiere los asuntos épico-caballerescos, los pastoriles, los mitológicos y los hechos famosos, aquellos asuntos que encuentra previamente conformados en otro género y que Lope amolda a la forma dramática. La textura interna de la acción aún no está tan organizada como en la comedia propiamente dicha; la historia dramática cobra la forma de episodios sueltos, sin un claro predominio de una acción principal que los unifique de manera convincente, o, cuando esa acción principal existe, se desarrolla entrecortadamente, merced a la interpolación de escenas estáticas, con un diálogo prolijo; Frida Weber llama la atención sobre esas interrupciones dialogadas “en que no se da sólo lo más característico y de interés para el desarrollo temático o argumental”⁽²⁴⁾. Tampoco están definidos netamente personajes típicos como el galán y la dama, ni la figura del donaire tiene la dimensión y el papel que le corresponde en la comedia barroca propiamente dicha. En lo referente a la representación escénica, Lope estructura sus dramas en cuadros delimitados por elementos escenográficos y se muestra más inclinado a la utilización de recursos escenográficos espectaculares, aprendidos del teatro cortesano.

Los rasgos de la obra dramática del Lope primerizo los encontramos encarnados, de una u otra manera, en *Nuestra Señora de la Candelaria*. En nuestro caso, la fidelidad a la fuente literaria es tal que raya en el plagio en varios pasajes de la comedia y apenas supone una versión dramatizada de los hechos históricos. Como se

ha visto anteriormente, el desarrollo desigual de los distintos hilos argumentales de *Nuestra Señora de la Candelaria* es patente; la longitud y abundancia de episodios narrados, también. No podemos equiparar al capitán Castillo con el galán de la comedia barroca y de ningún modo corresponde la figura de Rosamira a la de la dama; además, la ambientación histórica de *Nuestra Señora de la Candelaria* no favorece precisamente la aparición de estos personajes prototípicos. En los pastores Lucindo y Doristo podríamos encontrar un leve asomo de la figura del donaire si tuviesen una intervención regular en la comedia, pero estos personajes resultan un tanto forzados, pues apenas sirven para un lance puntual (el hallazgo de la imagen) y desaparecen por completo después del primer acto. El gracioso, cuyas primeras vacilantes apariciones empiezan a darse en el teatro lopesco en la segunda mitad del decenio de 1590⁽²⁵⁾, es un personaje que aún no ha sido perfilado claramente por su creador ni se presenta regularmente en el primer teatro de Lope⁽²⁶⁾; su presencia en la comedia que estudiamos, meramente ocasional, revelaría una etapa de tanteo en la caracterización dramática de esta figura, una de las más genuinas de la comedia barroca. La concepción escénica de *Nuestra Señora de la Candelaria* recurre frecuentemente a efectos escenográficos y recursos de tramoya para compensar la verbalización de la acción, como ya se vio anteriormente: los desfiles procesionales de ángeles con luminarias, el vestuario, las nubes que descienden y ascienden, etc. responden al modelo escenográfico propio del Lope primerizo.

El apego a la fuente, el desequilibrado desarrollo de la acción, sin una línea argumental claramente dominante, la presencia de personajes meramente instrumentales revelan que en *Nuestra Señora de la Candelaria* quedan algunos cabos sueltos. Acaso los resultantes de las vacilaciones de un autor inseguro todavía, los de un autor que aún no ha conseguido fijar los caracteres definidores de

una forma dramática propia y estable, acaso los de un Lope que aún no ha dado con la fórmula definitiva de la comedia.

8 NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA Y LOS GUANCHES DE TENERIFE.

En la lista del prólogo a la segunda edición de *El peregrino en su patria*, Lope de Vega cita entre sus comedias la que él mismo titula *Conquista de Tenerife*. Corresponde a la publicada en la parte décima de sus comedias con el título *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*⁽²⁷⁾, y también, con toda seguridad, a la que Juan de Ribera Vergara vendió en Toledo a Alonso de Riquelme bajo el título *El cerco de Canaria*, según consta en un documento toledano del 22 de febrero de 1606⁽²⁸⁾.

Dado que el asunto de *Los guanches de Tenerife* es la conquista de la isla, podría pensarse que esta obra constituye la segunda parte prometida en los versos finales de *Nuestra Señora de la Candelaria*, si esta fuera obra de Lope. Poco probable parece que *Los guanches de Tenerife* sea esa segunda parte. Lope jamás alude a que una comedia continúe a la otra y entre ellas no encontramos ninguna referencia cruzada, ninguna mínima alusión que remita de una a otra.

La continuidad entre dos partes distintas de un todo requiere repetición y variación. Para enlazarlas, se necesita repetición y continuidad de algunos personajes; para diferenciarlas, variación en los sucesos representados. Pues bien, un examen comparativo de *Nuestra Señora de la Candelaria* y de *Los guanches de Tenerife* muestra que las relaciones que se pueden establecer entre ambas son exactamente contrarias a lo que el buen sentido parece requerir: varían los personajes y se repiten los sucesos.

Sólo dos personajes de *Nuestra Señora de la Candelaria* llevan idéntico nombre en *Los guanches de Tenerife*: Bencomo y Gonzalo del Castillo. El Bencomo de la comedia publicada en 1618 es rey único de toda la isla y, aparte del nombre, en nada recuerda al de *Nuestra Señora de la Candelaria*; la identidad histórica de uno y otro ni siquiera parece ser la misma. Lo mismo sucede con el segundo Gonzalo del Castillo: sólo en el nombre coincide con el primero. Como ha visto muy bien María Rosa Alonso, el capitán Castillo de *Los guanches de Tenerife* es “un fanfarrón de comedia”, completamente extraño al carácter del de *Nuestra Señora de la Candelaria*. El resto de los personajes es distinto en una y otra comedia.

Por otro lado, varios asuntos se repiten en ambas obras, a saber: los amores entre el capitán español y la infanta guanche (Castillo y Rosamira en *Nuestra Señora de la Candelaria*, Castillo y Dácil en *Los guanches de Tenerife*) y la aparición y milagros de la imagen de la Candelaria. Inútil duplicidad, cuando lo que se requiere en esto es la variación, como para considerar que las dos obras formen un todo armónico. No hay, pues continuidad entre las comedias, sino repetición en una de lo dicho en otra. Sin duda, las dos responden, en su concepción y en su ejecución, a planes distintos.

Una de las razones que explican lo anterior es la diversidad de fuentes utilizada en cada comedia. Ya se vio cómo *Nuestra Señora de la Candelaria* se basa en la *Historia...* de Espinosa, mientras que los personajes y situaciones narrados en *Los guanches de Tenerife* proceden del poema del bachiller Antonio de Viana, publicado en Sevilla (1604). Las distintas fuentes explican la diferente identidad de los personajes homónimos en las dos comedias, así como la repetición de hechos se explica por estar los mismos narrados en las distintas fuentes de ambas obras.

Ello parece poner un razonable asomo de duda al atribuir a Lope *Nuestra Señora de la Candelaria*. ¿Escribiría dos comedias con el mismo argumento? Si así lo hubiera hecho, ¿por qué, siendo tan dado a pavonearse de su fecundidad cita una y calla la otra en el prólogo de *El peregrino en su patria*? ¿Acaso porque el autor de *Nuestra Señora de la Candelaria* es uno de “los que con mi nombre imprimen ajenas obras”, como ahí escribe Lope? Puede que así sea, pues no se halla en las listas, y Lope avisa a su público:

Quiero advertir a los que leen mis escritos con afición que no crean que aquellas son mis comedias, aunque tengan mi nombre, y para que las conozcan me ha parecido acertado poner aquí los suyos⁽²⁹⁾.

No acertamos a dar con la razón del silencio de Lope sobre esta comedia, como tampoco acertamos con la razón de silenciar otras comedias suyas escritas antes de la primera edición de *El peregrino en su patria* (1604): *La imperial de Otón*, *La desdichada Estefanía*, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*, *San Segundo de Ávila*, *El leal criado*, *Laura perseguida*, *La amistad pagada*, algunas de ellas publicadas y aceptadas como suyas por el poeta.

Cabe la posibilidad de que Lope escribiera *Nuestra Señora de la Candelaria* (aunque no llegaría a escribir su segunda parte) antes de componer *Los guanches de Tenerife*, obra que tendría redactada en 1605 o, a lo sumo, a comienzos de 1606. Al tomar contacto, años después, con la historia de la conquista del archipiélago canario, a través del poema de Viana, que incluye un soneto laudatorio del propio Lope, este retomaría el proyecto inconcluso. Mas no para completarlo; en lugar de la segunda parte prometida, Lope rectificaría el plan inicial y crearía *Los guanches de Tenerife* aprovechando argumentos y situaciones ya tratados anteriormente en *Nuestra Señora de la Candelaria*. En *Los guanches de Tenerife* vendría a reescribir en una sola las dos comedias inicialmente planeadas.

En 1605 o 1606, al reconsiderar lo escrito en la primera comedia, Lope observaría sus inconsecuencias, la distancia que la separa del sistema estético de la comedia, que se empieza a fraguar ahora y reelaboraría la materia sirviéndose de la obra de Viana. De ahí la repetición de hechos en las dos obras. Con todo, si es verdad que se repiten los hechos es verdad también que esos mismos hechos se integran en *Los guanches de Tenerife* de manera muy distinta de como lo hacían en *Nuestra Señora de la Candelaria*. La fidelidad al texto fuente pasa a ser muy distinta; lo que en la primera comedia era apenas una versión dramatizada de la historia, que se sigue al pie de la letra, ahora se aparta de la letra de la fuente y condensa su contenido para acomodarlo a los límites del drama. Así, los nueve reyes de la primera versión se reducen a uno solo, Bencomo, la prolija descripción de costumbres queda reemplazada por el proceder de los isleños, se simplifica la descripción y advocación de la imagen, las tranquilas paces de 1464 dan paso a una apretada síntesis de los hechos de armas que ponen fin a la conquista de Tenerife, etc. Estos rasgos revelan una mayor madurez y autonomía del dramaturgo al recrear los hechos en la obra dramática.

La acción de *Los guanches de Tenerife* se organiza en los mismos tres núcleos argumentales de *Nuestra Señora de la Candelaria*: trasfondo histórico, historia de amor y aparición de la imagen. Sin embargo, las variaciones son notables. En primer lugar, la acción de *Los guanches de Tenerife* es más ágil y dinámica que la de *Nuestra Señora de la Candelaria*; se presenta el suceder de los hechos en lugar de transmitirse verbalizados, los hilos argumentales alternan sin cortar el uno el progreso del otro. La acción en el nuevo drama supone un desarrollo unitario, algo distorsionado por el episodio de la aparición de la imagen en el acto tercero, del que carecía *Nuestra Señora de la Candelaria*, lo cual revela una más depurada técnica dramática.

En *Los guanches de Tenerife* encontramos mayor número de personajes individualizados, es decir, con un papel propio en el progreso de la trama común y con una intervención equilibrada a lo largo de toda la obra; mientras que en *Nuestra Señora de la Candelaria* siete de los nueve reyes guanches quedaban reducidos al papel de mero *acompañamiento* de Bencomo y Acaymo, y Lucindo y Doristo intervenían puntualmente. No quedan en la nueva comedia estos cabos sueltos que dejaba la primera. El asunto no favorece la identificación de Dácil y Castillo con la dama y el galán típicos de la comedia; en cambio, se advierte el progreso de la figura del donaire en Manil, él aparece continuamente guardando a la infanta Dácil, a la que sirve de confidente, su presencia junto a la protagonista favorece el contraste con el capitán Castillo y sobre Manil, en fin, recae el lado jocoso de la trama.

El mayor dinamismo de *Los guanches de Tenerife*, finalmente, propicia una significativa disminución de los recursos escenográficos advertidos en *Nuestra Señora de la Candelaria*. No obstante, continuamos viendo rocas que se abren y seres sobrenaturales (el arcángel Miguel), probablemente por influjo de la comedia inicialmente planeada y ejecutada.

El grado de fidelidad a la fuente, la disposición de la acción, la intervención más equilibrada de los personajes, la presencia del gracioso y la atenuación del modelo escenográfico inicial nos llevan a pensar que en *Los guanches de Tenerife* quiso Lope rehacer el plan inicial de escenificar la conquista de Canarias en dos comedias: *Nuestra Señora de la Candelaria* y su segunda parte. Lope dejó sin completar ese plan, hasta que en 1604 volvió a tomar contacto con el asunto de la conquista de las Islas Canarias a través de la obra de Viana y debió de pensar en concluir la tarea iniciada, estimulado por el poema del bachiller, lo cual llevó a cabo entre 1604 y 1606; sin embargo, ya no tendría sentido completar el plan inicial, pues la estética de la comedia se había abierto camino y el estilo de Lope era

ya muy distinto al de cinco o diez años atrás. El Lope de 1604-1606 (el de *Los guanches de Tenerife*) no se reconocería en el de 1594-1600 (el de *Nuestra Señora de la Candelaria*), y reelaboraría el proyecto aprovechando los elementos argumentales de la primera obra, convenientemente modificados para acomodarlos a la estética y a la técnica de la comedia naciente⁽³⁰⁾. *Los guanches de Tenerife* vendría a reemplazar definitivamente a los planes iniciales, de los que procede *Nuestra Señora de la Candelaria*, al quedar esta comedia embebida en aquella, se explicaría que Lope omitiese su nombre en el prólogo de *El peregrino en su patria* y que nunca se ocupase de publicarla.

9 CONCLUSIÓN

El examen de la información de que disponemos acerca de *Nuestra Señora de la Candelaria* nos lleva a conclusiones distintas a las de la primera editora de la comedia, pero no por distintas menos provisionales. En nuestra opinión, no se puede descartar que la obra sea de Lope. Fundamentamos nuestro parecer en otorgar crédito a la atribución del manuscrito, pese a ser de distinta mano que la del copista Juan Pérez, y a las noticias más antiguas que sobre la obra se nos han transmitido. Ese crédito está avalado, con ciertas reservas, por el análisis de la métrica de la comedia. El cotejo de las conclusiones a que nos lleva el análisis de la versificación con los resultados de Morley y Bru

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

