

*Germán Santana Henríquez*

---

**El teatro humanista y religioso en el siglo XVI: la  
figura de Cairasco de Figueroa**



**E**l siglo XVI se ve transitado desde el punto de vista dramático por multitud de autos, farsas y coloquios. También por una suerte de diáspora de autores teatrales y por la consolidación de modalidades literarias a las que se dedican no sólo hombres de Iglesia, sino literatos y expertos en letras clásicas. Esta actividad escénica continuó, no obstante, tratando temas y motivos argumentales que habían propagado los espectáculos dramáticos de la Edad Media (tema del pecado de Adán y el paraíso perdido, la disputa de las Virtudes, las dudas y celos de San José, la danza de la muerte, etc.), fiel reflejo de la pervivencia de espectáculos cortesanos y nobiliarios como los momos, las justas, los torneos, las entradas y recibimientos triunfales, entre otros. Además, la fiesta religiosa concitaba en dos fechas señaladas, la Navidad y la Pascua de Resurrección, una producción teatral muy activa que con el tiempo confluirán en una tercera mucho más espectacular, la del Corpus Christi. Aunque se sabe demasiado poco de cómo y dónde fueron representadas estas obras, cierto es que las religiosas aún lo serían en recintos sagrados o en las propias iglesias y con motivo de las solemnidades de rigor. Más oscura y dudosa nos resulta la vida que pudieron llevar las profanas, en las que, junto a las viejas formas pastorales a la manera de Encina, hacía su aparición un tipo de “tragedia” de impronta clásica. Por tanto, nos encontramos con un público habituado a los espectáculos a cuyo encuentro acude todo un conjunto de profesionales del mismo. El hombre de letras tomará nota atenta de esta realidad. Esta actividad que acontece en torno a las sedes catedralicias, los templos parroquiales, los conventos y monasterios, los palacios señoriales y la propia corte regia experimenta una sustancial transformación en este periodo, pasándose de un teatro ceremonioso y ritual a otro que podemos calificar como “artístico”. Del mismo modo, las fiestas

<sup>1</sup> Este trabajo se realiza dentro del proyecto de investigación *Los humanistas españoles del siglo XVI y la Inquisición en Canarias*, subvencionado por la Dirección General de Investigación, BFF2000-1279-C03-03.

teatrales y las ceremonias jocosas, entre las que figuran las del *Obispiello*, que se celebraba el día de San Nicolás a los Inocentes y que se inscribían, por tanto, en las invernales fiestas de locos (las *libertates decembris* de las Saturnales), y los cantos de Sibila, cantos de profecía, extraños y originales, de sabor arcaico y tono particulares, de gran tradición y vitalidad dramáticas (según nos refieren Diego Sánchez de Badajoz y su *Farsa del juego de las cañas* o el *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente) se amalgaman en un drama litúrgico heredado del sermón agustiniano en el que la profetisa pagana se ha cristianizado y asume el papel de predicadora, proclamando la victoria de Cristo sobre la vieja ley judaica y sobre el pecado. Por otro lado, el género de la égloga dramática, como signo de los nuevos tiempos, se extiende por doquier de la mano de Juan del Encina que actúa como modelo inmediato. En Italia, y más concretamente en Roma triunfaba la égloga recitativa y alegórica, poblada de elementos mitológicos y alusiones políticas, en una abigarrada mezcla de motivos y estilos. Este experimento de motivos paganizantes y mitológicos cristalizó en algunas piezas de Juan del Encina como en la *Égloga de Cristino y Febeo*. También en los ambientes de la curia romana, regida entonces por León X, deben situarse las comedias de Bartolomé de Torres Naharro y la primera edición en 1517 de la *Propalladia*, volumen que compendia toda su producción literaria y que contenía seis comedias precedidas y seguidas de diverso número de composiciones poéticas. Además, su preocupación por el teatro le llevó a escribir una breve teoría dramática al estilo de los autores italianos del Renacimiento como Giraldi, Speroni, Tasso, etc., que viene contenida en su célebre *Prohemio* en prosa a la *Propalladia*.

El teatro sacro español, heredero de las ceremonias dramáticas con que la Iglesia venía celebrando desde la Edad Media determinadas solemnidades litúrgicas, desembocará en una dramaturgia esencialmente didáctica, moralizadora e inspirada en la doctrina evangélica, lejos ya de las rememoraciones sobre los episodios de la vida de Cristo y los santos. A ello condujo las críticas severas de algunos representantes del humanismo cristiano del siglo XVI, como Luis Vives que censura las celebraciones de la pasión y muerte de Cristo que torpemente provocan la risa y hacen burla de las cosas más serias. De hecho, estos espectáculos se habían contaminado de elementos espurios e irreverentes que perturbaban el culto y la devoción. Can-

ciones jocosas, mascaradas, parodias carnavalescas se mezclaban con la rememoración de la palabra y episodios sagrados. El nuevo ciclo dramático del Corpus Christi irrumpe de forma notable, acusándose un proceso de reelaboración literaria que atienda más a contenidos didácticos y doctrinales. Así parecen mostrarlo los *Tres pasos de la pasión* y la *Égloga de la Resurrección* de Alfonso de Castrillo, la *Representación de la aparición que hizo Jesucristo a los discípulos que iban a Emaús*, de Pedro Altamira o el *Auto* de Juan Pedraza, relativo al descendimiento de Cristo al Infierno. También la *Farsa Sacramental* de López de Yanguas y la anónima *Farsa del Santísimo Sacramento*, o bien la *Farsa del molinero* de Diego Sánchez, contienen el diálogo doctrinal y la alegoría, procedimientos manifiestos y eficaces de esta escena reformada y moralizante que hallará su mayor concreción en el *Códice de Autos viejos*, repertorio de noventa y seis piezas sagradas, breves y en verso (fundamentalmente en quintillas), todas anónimas, y escritas para ser representadas en las fiestas del Corpus Christi. El procedimiento literario de la alegoría será sistemáticamente empleado en las llamadas *farsas sacramentales*, el género más original del *Códice*, verdadero teatro eucarístico cuyo tema único es el sacramento y cuya acción y argumento van encaminados a ilustrarlo y exaltarlo. La proclamación de la doctrina católica más ortodoxa, la tridentina, a través de las farsas, auténticos catecismos escénicos y cartillas de doctrina cristiana, mostrará un teatro de ideas que obedece a la enseñanza e ilustración de los dogmas de la religión católica y que pretende proporcionar al cristiano de base una norma de conducta que le encamine hacia su salvación. La aparición de compañías de actores profesionales en la segunda mitad del siglo XVI propiciará un lugar fijo para el espectáculo en los corrales, además de los contratos de iglesias y cabildos para que se representen los autos. El teatro se va a convertir en un espectáculo multitudinario con gran aparato y derroche de medios, además de con gran concurso de gentes. A ello hay que sumar la práctica de las representaciones dramáticas como ejercicio escolar en los colegios de jesuitas, tal y como se desprende de títulos como la tragedia de *Saul furens*, compuesta por Dionisio Vázquez, escrita toda en latín y representada con notable éxito en el palacio episcopal de Plasencia, la *Tragedia de la transmigración de Babilonia* del P. Alonso de Heredia, o la *Tragedia de Nabucodonosor* del P. Juan Álvarez. En ellas la alegoría se convierte en el procedimiento artístico más eficaz para proyectar los pormenores del suceso de actualidad dentro

proyectar los pormenores del suceso de actualidad dentro de un fondo doctrinal. Este teatro reformado tiene como uno de sus principales representantes a Diego Sánchez de Badajoz, cuyas veintiocho farsas dramáticas, recogidas bajo el título de *Recopilación en metro* (1554), suponen el exponente de un teatro sencillo y poco complejo que pone en escena una acción esquemática y desarrollada entre pocos personajes con un argumento alegórico que concentra una historia bíblica interpretada simbólicamente conforme a los sentidos de la exégesis, y donde la palabra y el gesto predominan sobre el aparato y el decorado, pues lo que interesa es la exposición doctrinal y discursiva más que la espectacularidad teatral.

El descubrimiento del Nuevo Mundo y el derecho de conquista de la Corona provocarán un universal europeo, el mito del “buen salvaje”, que servirá para expresar la duda sobre la bondad del desarrollo cultural –tema favorito de los ilustrados–, a la par que se utilizará como repulsa de algunos contra las costumbres europeas. El brote de las literaturas nacionales y el cuidado de las lenguas vernáculas son fruto de un movimiento unitario y común que hemos dado en llamar humanismo. Frente a la sabiduría que se aloja en las universidades, que sigue conservando el latín como lengua de intercambio y comunicación, dominada por las órdenes religiosas, surge un nuevo modelo de intelectual que sirve a su señor y que trabaja para una causa política. Ejemplos claros de este nuevo hombre de letras son Maquiavelo, Arias Montano o Juan Ginés de Sepúlveda. Otro aspecto destacable es el enfrentamiento entre verdad universal y verdad de Estado, circunstancia que Felipe II en su afán por hacer de la palabra máquina de guerra, utilizará para crear los servicios secretos y una agencia de verdadera y falsa información, a cuyo frente colocará a los mejores y más reputados filólogos. Las letras se han cargado de pólvora y apuntan en todos los frentes. El monarca se servirá de ello para simular todo un reino de fantasmagóricas maravillas. Si la palabra sirve a la verdad suprema, también se puede utilizar para componer la suprema ficción. Los hombres de letras del siglo XVI ven ampliadas sus voces por todas partes gracias al fabuloso prodigio de la imprenta, y frente al intelectual que propugna Maquiavelo, el laico burgués que trabaja en el ámbito de un estado republicano, inmerso en una realidad civil y urbana, encontramos al humanista cortesano de Castiglione, el hombre ambicioso que busca un puesto de favor al lado de su príncipe y un cargo a su medida entre la jerarquía

un cargo a su medida entre la jerarquía eclesiástica.

Los antiguos mitos resurgen con toda intensidad en un auténtico renacimiento de las originarias formas clásicas. La conquista de América pone en primera línea el mito del buen salvaje, el mito del paraíso, la utopía de la ciudad perfecta en el más puro estilo de la *Ciudad de Dios* de San Agustín o la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon, la erradicación del pecado y hasta la Fuente de la Eterna Juventud mezclada sincréticamente con la Leyenda del Dorado.

En medio de tales presupuestos estéticos y sociológicos surge este raro caso de brillante poeta renacentista que escribe para el resto del Imperio desde unas Islas que, en muchos aspectos, eran todavía territorio misional a mitad del siglo XVI. Bartolomé Cairasco de Figueroa nació en Las Palmas de Gran Canaria en octubre de 1538 de padre genovés, cuya familia procedía de Niza, y de María de Figueroa, apellido de primera generación criolla. El estatus social de su familia era elevado, pues su padre Mateo era nada menos que el Regidor de Canaria. A los diecisiete años comenzó sus estudios eclesiásticos en Coimbra, una vida de estudiante alegre y un poco tunante que, sin embargo, no impidió que fuera ordenado sacerdote en Agaete (Gran Canaria) en un templo “dedicado a la Virgen de las Vírgenes / que derramó en agosto nieves cándidas”, como él mismo indica en su *Templo Militante*. En 1560 se traslada a Castilla y permanece nueve años fuera de la isla, aprendiendo Teología, Patrística y Cánones, como clérigo que era y como poeta en el crisol italianizante que dominaba su época. Viajó por España, Portugal e Italia, lo que le proporcionó una fuerte formación literaria y humanista que condiciona una voluntad comunicativa que podrá explayar con sus iguales en una tertulia que mantendrá desde 1580 y por espacio de veinte años en la huerta de su casa junto a la Iglesia de San Francisco, en el Real de Las Palmas y que estaba paganamente consagrada a Apolo Delfico. Asombra comprobar la calidad de los canarios y forasteros reunidos en aquel famoso parnaso local, los más brillantes escritores del siglo XVI: el historiador Abreu y Galindo, el ingeniero Leonardo Torriani, el poeta Antonio de Viana, Fray Alonso de Espinosa, etc. También Cairasco, como buen patriota, participó junto a un hermano suyo en la defensa de la ciudad ante el ataque del corsario Drake en 1551 y en el parlamento con el corsario Van der Doez, en 1599, cuando sus tropas proyectaban incendiar el Real de Las Palmas y su Catedral.

Tras cincuenta años de servicios eclesiales, Cairasco de Figueroa murió en 1610, sepultándose sus restos en la capilla de Santa Catalina de la Catedral de Las Palmas, cuyo epitafio reza:

Lyricen et vates toto celebratus in orbe  
Hic iacet inclusus, nomine ad astra volans.

La época social de Cairasco ha visto consolidarse un imperio territorial inmenso, del que Canarias ha sido la avanzadilla. Pero Cairasco no es un poeta cortesano con la posibilidad de buscarse la protección del rey Felipe II, o de las gentes de su entorno por medio de alabanzas de corte o de la intriga literaria. Le toca estar lejos del espacio cubierto por el mecenazgo aunque éste pudiera reducirse a hacer pasar por imprenta un manuscrito válido y a esperar una retribución con arreglo a los resultados comerciales de la obra impresa. No tuvo la suerte que tuvieron sus célebres contemporáneos afincados en Castilla (Fray Luis de León, Fernando de Herrera, entre otros). Su habitual residencia isleña le haría perder así el carro que guiaba la Historia de la Literatura Española, a pesar de que las primeras ediciones de Cairasco vieron la luz en Valladolid y Lisboa. Cairasco, como autoridad cultural entre los pocos cientos de pobladores del Real de Las Palmas, idealiza como Atlantes a la saga guanche y funda su mitología en la, por entonces, exuberante naturaleza del paisaje que describe tantas veces en sus versos. La colonia española, establecida hacía ya más de un siglo en las Islas, había puesto en práctica un régimen de repartimientos convirtiendo las tierras útiles en campos de caña dulce, cereales, frutales y pastos para el ganado, estando el autoabastecimiento asegurado, tanto para la población estable como para el frecuente pasaje transatlántico. Cairasco, un hombre que forma parte más de la élite alfabetizada que del común poblador, un individuo de esa minoría religiosa con luces que dice promover el progreso moral, dedicado a las artes liberales, hace que su figura de poeta culto quede cabalmente limitada a las letras, anulando sus posibilidades de relatar la realidad social contemporánea. Así ni una sola palabra sobre la esclavitud, las levas forzosas, la insalubridad del abasto, los impuestos, las epidemias, la penuria colonial. Nos encontramos con un hombre de vocación italianizante, tan impuesto en la poesía de su tiempo y formado en la imitación de este fluido tan poderoso, que sólo podía esperarse que el empeño estilístico desbordase una primera intención temática.

Aunque el *Templo Militante* sea la obra de más amplia difusión, Cairasco es autor igualmente de piezas de teatro: comedias en parte perdidas y en parte publicadas, tragedias de tema cristiano y entremeses representados en la Catedral de Las Palmas y otros que él mismo destruyó para no tener problemas con el tribunal de la Inquisición. Como traductor se le conoce una versión del *Goffredo Famoso* de Torcuato Tasso, aún inédita. Los versos de Bartolomé Cairasco se ven marcados por aquella transferencia formal que acepta las modas literarias dominantes: por el lado italiano recorre su obra los formatos petrarquistas, el aliento épico de Tasso y de Ariosto. Por el lado castellano es notable el influjo que sobre él tienen las adaptaciones hechas por Garcilaso, Boscán y Juan de Herrera, castellanizando las rimas por homonimia. Cairasco compone fácilmente en metros poéticos italianos: liras, silvas, octavas, tercetos, canciones y verso suelto. Pero sobre todo el verso esdrújulo lo haría célebre en el área de nuestro idioma. Esta elaboración particular de Cairasco, unida a los usos estilísticos de un poeta tan amigo del artificio, de las brillantes metáforas, del hipérbaton y los cultismos le acerca al concepto alegórico del mundo que tenía el barroco, un poeta efectista y conceptuoso al que ha ilustrado la brillantez retórica de Fernando de Herrera, tanto en las poesías profanas y mitológicas como en aquéllas de temario hagiográfico. No es de extrañar la propuesta alegórica de un combate entre los vicios y las virtudes. Esta inclinación a la alegoría se observa cuando dispone las cohortes infernales como bestiario, cual si se tratara de un cuadro de El Bosco, su contemporáneo, cuyas increíbles pinturas fueron apreciadas y atesoradas por Felipe II en El Escorial. El acoso a la virtud es, en realidad, uno de sus temas favoritos. Sus heroínas, siendo santas, no evitan verse acosadas por el aparato del amor cortés: vírgenes y mártires pero también prototipos de damas petrarquistas.

Las Islas y sus gentes se presentan en los versos del canónigo erudito con mucha naturalidad, a la menor ocasión que encuentre de parangonar un formato de heroísmo épico, acercándolo a la geografía del lector isleño, que cuenta con mitología propia y puede refrendar *in situ*, y con visión menos idealizada, la lujuria vegetal pregonada por el poeta. El tratamiento de la nobleza y altivez de los aborígenes inaugura una larga andadura que tendrán los mitos aborígenes en las Letras Canarias, además de los esfuerzos de poetas foráneos en temática

canaria como Lope de Vega y sus “guanches de Tenerife” o los versos de Ercilla dedicados al árbol sagrado del garoé en su *Araucana*. Gran Canaria y su bosque, la llamada “selva de Doramas”, aquella que cubría una amplia zona de la vertiente norte de la isla, queda italianizada y cantada con acentos épicos, personalizando en la botánica su pura mitología. Nuestro poeta mezcla lo divino con lo profano, combina la temática devota con la mitología del paisaje vegetal, se extiende en la exaltación libidinal enmascarada de paganismo, arriesgando siempre la credibilidad lectora entre ambas fases de Musa tan genuina.

Elogiado por Lope de Vega y Cervantes, la estima de sus libros en la Corte era alta, lo que nos lleva a pensar que sus méritos lo harían par entre iguales de haber vivido una biografía peninsular. Víctima premonitoria del centralismo castellano, la suerte de tan insigne versificador hubiera sido otra si sus manuscritos no hubieran tardado en pasar a la imprenta, inexistente en Las Palmas en dicha época, lo que le hizo perder el carro de las glorias del idioma.

La significación de Cairasco de Figueroa es múltiple, pues, por un lado, él intenta conciliar el acervo grecolatino y el cristianismo, y por otro lado, porque pensar la clasicidad desde Canarias equivale a forjar un estado de conciencia que, previamente instado como respuesta al presente de una situación, propone una nueva interpretación del pasado. Nos encontramos con el primer autor natural de las islas que es verdaderamente consciente del espacio en que ocurre su inaugural experiencia poética, el descubrimiento de la *originariedad*, emprender a solas el hallazgo poético de su microcosmos. Esta estética va a propiciar la futura reconversión de una periferia en centro. Y así, el medio natural, lejos de ser un motivo secundario de la representación, -como es frecuente que ocurra en los poetas de los siglos XVI y XVII-, se convierte en el tejido de la representación misma, porque se asiste a la experiencia de la interiorización de un espacio. La condición de novohispano que hay en Cairasco es inseparable de la visión inaugural de su mundo inmediato. La naturaleza insular es definida y catalogada metafísicamente; ser fiel a la representación de las cosas contenida en este catálogo significa poseerlas, mediar entre ellas. Pero Canarias corre el peligro de ser una realidad que evoca un espacio de ficción. Lo soñado por los poetas y mitólogos clásicos va a obtener ahora el refrendo de una realidad incuestionable. Por otro lado, han de tenerse

muy presentes los pronunciamentos lingüísticos que pesan en el momento en que Cairasco inserta su obra en el *continuum* de la cultura occidental. El asunto de la representatividad literaria y diplomática de la lengua castellana es el tema que ocupa a la incipiente filología de entonces y, como tal, es objeto de debate entre casticistas e innovadores, es decir, partidarios del cultivo y desarrollo autónomos del castellano tal cual era sincrónicamente percibido, y partidarios de la aproximación del castellano al latín, sin desdeñar para ello la vía de la incorporación de italianismos. La creación literaria de Cairasco, muy atenta al enmarque geográfico en que se produjo, fue juzgada como la de un descastado cultural, especialmente si a las razones expuestas añadimos alguna más compleja, como es la de su simpatía explícita hacia el aborigen isleño, en estricta oposición al pensamiento de la Escolástica. Y es que nuestro autor, al igual que Viana, de Las Casas o Ercilla, dan réplica al pensamiento aristotélico y proponen una concepción ecuménica de la cultura. En su *Comedia del recibimiento* concede precisamente al aborigen “fuerte bárbaro” Doramas –el que presta nombre a la selva o bosque en que habita-, el más humilde de los personajes de la obra, el honor de recibir al obispo Rueda; el gesto es llamativo, pues encierra sin duda un homenaje a quien, en realidad, había sido decapitado por el conquistador Pedro de Vera, y exhibida su cabeza en una pica. La nueva situación hace que Doramas asimile la nueva lengua, que es al fin y al cabo un instrumento de comunicación, pero sigue conservando su condición y entendimiento del mundo. En relación con los escritores de la metrópoli, los poetas canarios tratarán de demostrar la posesión de no inferiores dotes intelectuales; la exaltación del solar isleño parece ser respuesta al desprecio de que son objeto por no haber nacido en territorio peninsular. En el caso de Cairasco, -no olvidemos su ascendencia italiana-, su conducta hace pensar en la sensibilidad de un prototipo muy próximo al del hombre criollo, de ahí que adopte en su *Templo Militante* una elocución en tercera persona y pida al lector de la “región hispánica” use “ojos no satíricos” para los versos “compuestos en Canaria de un canónigo”.

De su labor como dramaturgo se han conservado cuatro títulos: *Tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría*; *Comedia del recibimiento*; *Comedia del Alma* y *Tragedia de Santa Susana*. En ellas observaremos sucintamente el tratamiento que hace Cairasco de la mitología clásica,

analizando los elementos y personajes míticos más notorios a lo largo de su producción dramática, y desenmascarando aquéllos no tan claros e incluso ocultos. Utilizaremos para tal fin la metodología de la *estética de la recepción* o *recepción de la literatura*, corriente de la crítica literaria moderna que persigue y preconiza un estudio de la obra literaria basada en la experiencia de los lectores y en sus efectos e influencias, y que toma como punto de partida el sistema relacional de varios elementos de un texto. Antes que nada conviene indicar que el teatro constituye el primer ejercicio literario del canónigo canario y así en la *Tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría* se documenta la presencia de veintitrés personajes míticos definidos, además de diez apariciones circunstanciales de dioses y diosas anónimos. Curiosamente, el primer guarismo, veintitrés, coincide con el número de personajes de esta pieza, de los que cuatro son personificaciones de Virtudes y Vicios (Engaño, Inspiración, Paciencia y Perseverancia). También adelantamos que muchos mitos tienen que ver con el mundo de las sombras, y en este sentido es el Tártaro quien comienza esta lúgubre ristra y nos sirve como modelo. Concretamente y en la escena tercera, el personaje de Inspiración alude a esta región situada debajo de los propios infiernos, en la que eran encerrados los enemigos de generaciones y generaciones divinas: cíclopes, gigantes y titanes, especialmente. Este elemento primordial del universo engendró a varios monstruos: Tifón, Equidna, el águila de Zeus y Tánato, el genio de la muerte, por lo que poco a poco fue confundiendo con el infierno propiamente dicho, en la idea de “mundo subterráneo”, situándose generalmente en él el lugar donde eran atormentados los grandes criminales:

Si buscas hermosura y gentileza  
De los hombres él es el más hermoso;  
Si quieres valentía y fortaleza,  
Dél tiene miedo el *Tártaro espantoso*;  
(p.32)

La escena cuarta concentra un diálogo entre el Demonio, el Engaño y Rodamonte, trasunto éste último del hijo de Zeus y Europa que había sido adoptado por el rey cretense Asterión, Radamantis, famoso por su prudencia y justicia, y por presidir junto a Minos y Éaco el tribunal infernal que juzgaba a los muertos. Aquí fiel servidor de Lucifer que invoca a todas las criaturas maléficas que conforman la

*turba tartática:*

Salid del hondo Averno, ardientes sátiros,  
Con resonante y furibundo estrépito;  
Salid, dragones, del *sulfúreo Tártaro*,  
Horrendos monstruos, fieras serpentíferas,  
Trifauce can, Plutón, y tú, Prosérpina,  
Con toda la demás *turba tartática*.

(p.36)

La *Comedia del Alma* registra una única aparición de este personaje en la escena sexta, en un diálogo que concentra a un trío infernal, Lucifer, Pecado Mortal e Hipocresía, y donde el señor de las tinieblas comienza a renegar de su estirpe al no poder convencer al Alma a que se incline hacia el mal, mostrando a la par la fortaleza e integridad de la primera, y, por ende, el infructuoso intento por hacerla cambiar de opinión:

Reniego de Plutón y de Prosérpina,  
Del can Cerbero y del *horrendo Tártaro*,  
De Aleto, de Maguera y de Tisífone,  
Con todas las demás hambrientas víboras;  
Del barco do, rompiendo el agua turbia,  
Pasa el sucio Aquerón las tristes ánimas.

(p.183)

La *Tragedia de Santa Susana* documenta igualmente una sola alusión al Tártaro en la escena octava y, prácticamente, al final de la obra, donde la voz del Estudiante señala la moralidad de la pieza:

Viendo, pues, estos dos lascivos sátiros  
Que por aquí no pueden buscar término  
De infamia, afrenta, deshonor y escándalo,  
Levantán testimonios tan falsíficos  
Como el que aquí se ha visto, porque el ánima  
Con desesperación venga a rendírseles  
Y se den con ella en el *profundo Tártaro*  
Y en las tinieblas de su reino cóncavo.

(p.264)

*Espantoso, sulfúreo, horrendo, profundo*, adjetivos éstos que podrían describir otros espacios y seres igualmente siniestros como la Laguna Estigia, el Averno o las Furias, mitos que se contienen en la producción dramática de Cairasco de Figueroa, un autor de primera línea

pese a escribir desde la periferia.

### **Referencias bibliográficas:**

- Cairasco de Figueroa, B., *Obras inéditas I. Teatro*, introducción y notas por A. Cioranescu, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1957.
- Cairasco de Figueroa, B., *Antología Poética*, edición de A. Cioranescu, Interinsular Canaria, S.A., Santa Cruz de Tenerife, 1984.
- Cairasco de Figueroa, B., *Antología Poética*, edición de A. Sánchez, Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1989.
- Díez Borque, J.M., *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Taurus, Madrid, 1987.
- García-Bermejo Giner, M.M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996.
- Huerta Calvo, J., *El teatro medieval y renacentista*, Playor, Madrid, 1984.
- Padorno, E., *Algunos materiales para una definición de la poesía canaria*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.
- Pérez Priego, M.A., *Estudios sobre el teatro del Renacimiento*, UNED, Madrid, 1998.
- Ruiz Ramón, F. – Oliva, C., *El mito en el teatro clásico español*, Taurus, Madrid, 1988.