

UNA ADELFA EN TIERRAS EXTRAÑAS: EMBLEMÁTICA Y MISOGINIA  
EN LA *COMEDIA FAMOSA DE LOS GUANCHES DE TENERIFE Y  
CONQUISTA DE CANARIA*

JAVIER LORENZO DOMÍNGUEZ (East Carolina University)

CITA RECOMENDADA: Javier Lorenzo Domínguez, «Una adelfa en tierras extrañas: emblemática y misoginia en la *Comedia famosa de los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 484-498.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.163>>

Fecha de recepción: 15 de diciembre de 2015

Fecha de aceptación: 16 de abril de 2016

## RESUMEN

El presente artículo explora el uso que Lope de Vega hace en su comedia *Los guanches de Tenerife* de uno de los emblemas incluidos en las *Emblemas moralizadas* (1599) de su amigo Hernando de Soto. El emblema en cuestión, que establece la relación entre engaño y mujer a través del motivo de la adelfa, es utilizado por Lope en su comedia para representar el encuentro entre conquistadores españoles e indígenas canarios y el miedo y la atracción que produce en los primeros el contacto con las nuevas realidades de Tenerife. La agenda ideológica que suscribe la obra y el escenario idílico elegido para el encuentro hacen, sin embargo, que el contenido misógino del emblema quede atenuado en la adaptación que Lope hace del mismo.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; emblemática; misoginia; Conquista; América.

## ABSTRACT

In his play *Los guanches de Tenerife* Lope de Vega resorts to one of the emblems included in his friend Hernando de Soto's *Emblemas moralizadas* (1599) to dramatize the encounter between *Guanches* and Spaniards and to represent the attraction and fear felt by the latter as they explore the new realities of Tenerife. The ideological agenda espoused by the play and the idyllic setting chosen to dramatize the clash of cultures made Lope significantly alter the misogynistic message contained in Soto's emblem.

KEYWORDS: Lope de Vega; emblems; misogyny; Conquest; America.

El gusto de la comedia barroca por el emblema es de sobra conocido. En un estudio ya clásico, José Antonio Maravall [1970:149] apuntaba hace varias décadas que la evidencia que emana de los textos de autores como Lope, Tirso o Calderón «es suficiente para hacernos sospechar que existe una íntima relación entre el teatro barroco y el emblema».<sup>1</sup> En la misma línea Carmen Bravo-Villasante [1978:xi] se refería unos años más tarde a la obra calderoniana como «emblemática teatralizada» en su edición de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, señalando al mismo tiempo la huella profunda que la literatura emblemática dejó en la dramaturgia de Lope. De dicha huella dan buena fe estudios como los que Duncan Moir [1971] y Victor Dixon [1982, 1992] han dedicado a obras como *Fuenteovejuna* y *El villano en su rincón* y otros más recientes que, como los de Martínez [1994] y Nelson [2010:77-97], siguen explorando la veta emblemática de la que se nutrió la comedia del Fénix, veta que, según señala Carlos Brito Díaz [1996], inspiró también una parte considerable de su producción prosística.<sup>2</sup> Sin embargo, como ya comentara John T. Cull [1994:113-114] hace más de dos décadas, el uso sistemático que Lope hizo de las colecciones de emblemas sigue necesitando de más aportaciones que

---

1. Una afirmación muy similar la encontramos en el estudio clásico sobre la emblemática que publica Peter Daly [1979:134] unos años después: «during the sixteenth and seventeenth centuries drama in its various forms was the most emblematic of all the literary arts, combining as it does a visual experience of character and gesture, silent tableau and active scene with a verbal experience of the spoken and occasionally the written word». En fecha más reciente John T. Cull [1994] y Bradley Nelson [2010] han intentado detallar los diferentes ámbitos en los que se desarrolla la relación entre teatro y emblemática en la comedia áurea. Para Cull [1994:115] tales ámbitos abarcan la creación de nuevos emblemas en el texto dramático, el uso de personajes y decorados emblemáticos, el empleo de máximas y epigramas en el discurso de los personajes y otros varios aspectos. Nelson [2010:77-78] amplía la lista de Cull incluyendo la incorporación de símbolos en la trama, la presentación de objetos portentosos en escena y el empleo de tramas con suspense que incitan al descubrimiento. Rodríguez de la Flor [1995] explora por su parte el uso del emblema en la comedia como recurso mnemotécnico en su conocido estudio sobre el tema.

2. Ocupando los dos extremos del espectro cronológico de la crítica, podemos mencionar aquí también los estudios que McCreedy [1957] y De Armas [2006] dedican a la utilización del emblema en la comedia de Lope. Brito Díaz [1996] se refiere por su parte a los tres pilares sobre los que se sustenta el uso del emblema en la obra en prosa del Fénix: su atracción por la corte, su participación en fiestas, justas y certámenes poéticos y su afición por la pintura y el grabado (especialmente visible en los retratos del autor que acompañan a los preliminares de algunos textos). La influencia de estos tres ámbitos es, naturalmente, extrapolable a su producción dramática.

permitan ampliar el marco de estudio a otras obras menos frecuentadas del canon lopeziano y a fuentes que, a pesar de no ocupar un lugar señero en la tradición emblemática, sin duda llegaron a circular por las manos del Fénix.<sup>3</sup> Este es el caso de las *Emblemas moralizadas* (1599) de Hernando de Soto, cuya representación de la adelfa como planta atractiva, pero engañosa y letal, sirvió de base a Lope, como discutiré aquí, para dramatizar el encuentro entre conquistadores españoles e indígenas canarios en su *Comedia famosa de los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*, obra publicada en 1618 en la *Décima parte* de las comedias e inspirada en un poema épico previo, las *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria, Conquista de Tenerife y aparecimiento de la Santa Imagen de Candelaria*, compuesto en 1604 por el tinerfeño Antonio de Viana.<sup>4</sup> Este encuentro, que expresa la atracción y el miedo que produce en los españoles el contacto con las nuevas realidades de Tenerife, aparece descrito en clave erótica en el diálogo que tiene lugar al comienzo de la obra entre los dos personajes principales de la misma: Castillo, capitán español que realiza el reconocimiento inicial de la isla, y Dacil, princesa guanche que disfruta de un baño en una laguna cercana a la costa. El uso que Lope hace del emblema de la adelfa en esta escena se aleja, como veremos, del tono marcadamente misógino y moralizante que tiene en Soto por influencia del escenario y de la agenda ideológica de la obra, marcada en buena medida por su relación con el tema de la Conquista de América.

---

3. A esta necesidad de ampliar las fuentes emblemáticas de la dramaturgia de Lope se ha referido también Dixon [2008:27] recientemente al afirmar que «the influence on his work of such combinations of image and text has only begun to be researched».

4. A pesar de su publicación en 1618, la comedia de Lope fue probablemente redactada entre 1604 y 1606, como señalan Morley y Bruerton [1968:60]. En 1618 aparece también una edición barcelonesa de la *Décima parte de las comedias* en casa de Sebastián de Cormellas y tres años más tarde otra madrileña publicada por Diego Flamenco (en esta última, por cierto, el título de la comedia aparece ligeramente modificado con la inserción de un artículo entre las dos primeras palabras: *Comedia la famosa de los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*). A estas hay que añadir un manuscrito suelto de la comedia (CC-V-28032/28) que se conserva en la Biblioteca Palatina de Parma, que omite abundantes secciones del texto por razones de censura. La primera edición moderna de *Los guanches* es la realizada en 1900 por Marcelino Menéndez Pelayo para la Real Academia como parte del volumen titulado *Crónicas y leyendas de España*. Esta edición ha servido de base, como señala José Miguel Martínez Torrejón [2010:782], a todas las posteriores, que la siguen de forma acrítica en la mayoría de los casos. De las dos ediciones propiamente críticas que se han publicado recientemente, la de Merediz [2003], y la de Martínez Torrejón [2010], preferimos esta última por su mayor fiabilidad ecdótica y por su prudente distanciamiento con respecto a las enmiendas introducidas por Menéndez Pelayo. Más detalles sobre la historia editorial de *Los guanches* pueden leerse en Martínez Torrejón [2010:781-782] y Merediz [2003:26-28].

La utilización que Lope hace en *Los guanches* de las *Emblemas* de Soto es algo que, amén de la proximidad cronológica entre los textos, puede ser fácilmente explicado por la estrecha relación personal y literaria que existió entre ambos personajes. Aunque Soto, contador y veedor de la Casa de Castilla de su majestad, no se dedicó, como Lope, al ejercicio de las letras de una forma profesional o cuasi profesional, su participación en los círculos literarios de la corte madrileña a finales del XVI y comienzos del XVII y sus lazos de amistad con el Fénix están perfectamente atestiguados en varias obras de este. A su pluma se atribuyen, por ejemplo, dos poemas, uno que aparece en los preliminares de *La Arcadia* (1598) y otro, también preliminar, en el *Isidro* (1602), donde se celebra respectivamente a Lope como sucesor del «Parthenopeo Sannazaro» y como ingenio y apologista sin igual del santo madrileño. El retrato que Soto sitúa al frente de sus *Emblemas moralizadas* (fig. 1) guarda además un extraordinario parecido, como Carmen Bravo-Villasante ha señalado [1983:xi], con el que Lope inserta en *La Arcadia*, obra muy próxima en el tiempo a la redacción de *Los guanches* y que revela un estrecho contacto entre el dramaturgo y el contador durante los primeros años del siglo XVII.

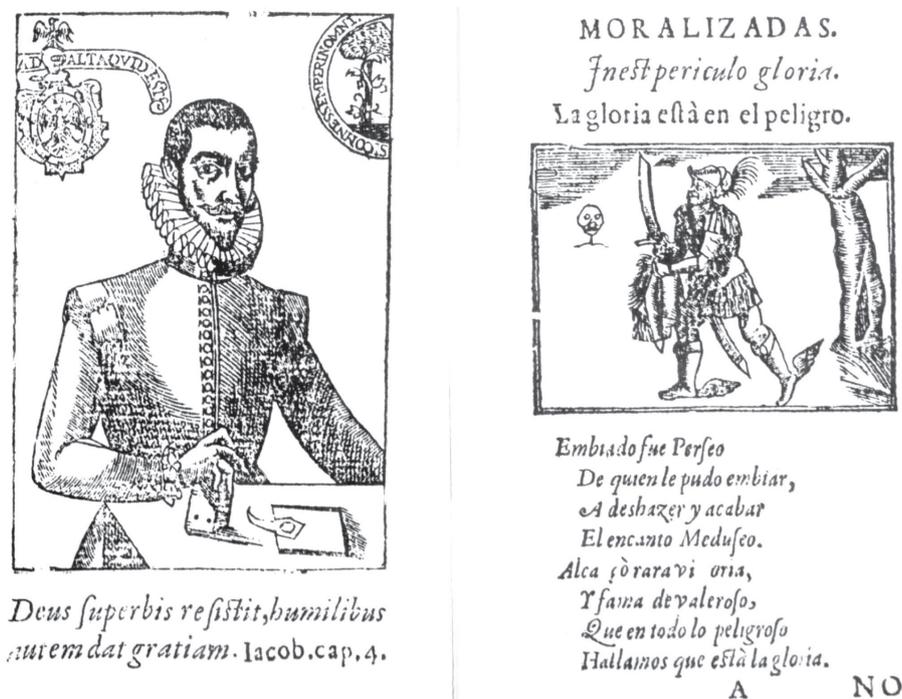


Fig. 1.

Este contacto tiene continuidad iconográfica en la adopción que Lope hace en *Los guanches* del motivo de la adelfa, planta conocida desde la antigüedad por su capacidad para producir trastornos cardiacos y gastrointestinales y que Soto incluye en dos ocasiones en sus *Emblemas moralizadas*.<sup>5</sup> La adelfa aparece también como motivo emblemático en las *Empresas morales* (1581) de Juan de Borja, pero su significado en esta obra es estrictamente religioso y está relacionado con el problema específico de la Reforma, lo que hace mucho más plausible que Lope recurriese a los *Emblemas* de su amigo como fuente de inspiración para su comedia.<sup>6</sup> El hecho, por otro lado, de que Lope probablemente se sirviese (lo señala Felipe Jiménez Pedraza 1993:226) de las *Emblemas* de Soto para las dos referencias a la adelfa como planta nociva que aparecen en la primera edición de sus *Rimas* (1602), que se publican casi al mismo tiempo que se redactan *Los guanches*, refuerza, creemos, la tesis de que el dramaturgo acudió al texto del contador para componer su comedia.<sup>7</sup>

La primera aparición de la adelfa en el volumen de Soto tiene lugar en los preliminares (fig. 2), siguiendo a la tasa y como parte de la breve *subscriptio* en formato de redondilla que acompaña a la sentencia latina con la que Soto introduce su libro: «industria nihil potentius» («no hay cosa que más pueda que la industria».<sup>8</sup> Desprovista de *imago* o *pictura*, la adelfa representa aquí (f. 1r) de forma genérica «el engaño increíble» al que el hombre se ve sometido cuando se deja llevar por las apariencias y realiza una lectura superficial de la realidad sensible:

De la Adelfa y de su rosa  
Es el engaño increíble  
Que a la vista es apacible  
Pero al gusto venenosa.

5. Teofrasto se refiere ya en el siglo III a.C. a algunas de las alteraciones fisiológicas que produce la adelfa en su *Historia de las plantas* (I.9.31 y IX.19.1). Algunos siglos más tarde, el médico y farmacólogo Dioscórides advierte en *De materia medica* (II, p. 65) sobre la belleza y toxicidad de esta planta al señalar que, si bien «se parece a una rosa», «la flor y las hojas tienen fuerza aniquiladora de perros, de asnos, de mulos y de la mayoría de los cuadrúpedos».

6. Borja identifica la adelfa con el efecto nocivo que tienen las Sagradas Escrituras en aquellos que se atreven a interpretarlas libremente. Véase a este respecto la entrada para este emblema en la *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, p. 37.

7. Para las referencias a la adelfa en las *Rimas*, véase los vv. 5-7 del soneto XIX y los vv. 331-334 de la «Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba».

8. Todas las referencias a la obra de Soto en este trabajo proceden de la edición facsímil del texto realizada por Carmen Bravo-Villasante [1983].

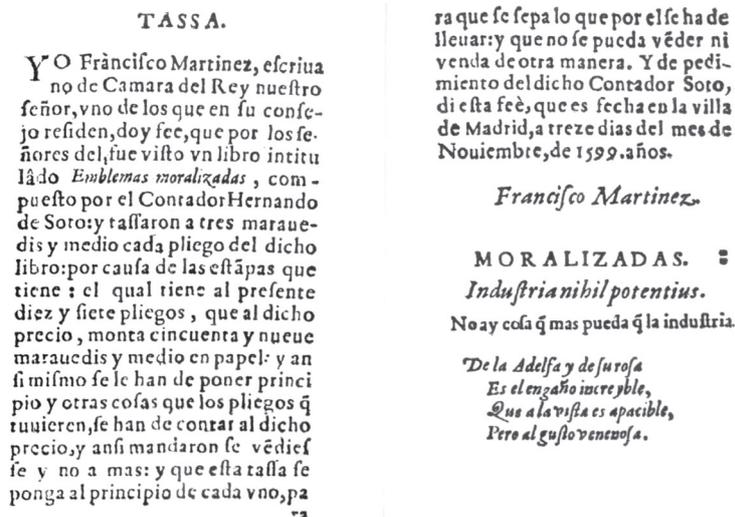


Fig. 2.

El antídoto ideal con el que Soto propone combatir el tipo de engaño que representa la adelfa es, claro está, el emblema, que permite el acceso a un conocimiento profundo y arcano de las cosas del mundo. La primera aparición de esta planta en el volumen es pues para legitimar la utilidad y el valor práctico de la emblemática en su conjunto y para resaltar, de modo más específico, la contribución de las *Emblemas moralizadas* a la instrucción moral y epistemológica del público.<sup>9</sup> Dicha contribución aparece cargada de tintes misóginos en la siguiente alusión a la adelfa que encontramos en el libro (fig. 3), dentro ya del corpus emblemático que lo integra. En esta segunda iteración la adelfa aparece de nuevo como símbolo del peligro que suponen las apariencias para el hombre, pero el marco de referencia con el que se asocia el efecto de la planta es, como anuncia la *inscriptio* del emblema, mucho más restringido: «Meretricum fallacia» ('el engaño en la mujer'). La segunda redondilla que Soto añade bajo la *pictura* a la *subscriptio* (f. 88r) confirma que esta adelfa alude a un ámbito de experiencia mucho más reducido que el asignado a esta planta al comienzo del libro:

9. A la instrucción moral como objetivo principal del volumen se refiere también Revilla [1985:118] en su análisis de la figura de Soto como intelectual laico: «el emblemista se propone comunicar experiencias útiles. La cultura de su tiempo induce a que semejante utilidad se entrelace a menudo con el orden ético-moral». Schmidt [1990] propone por su parte una lectura política y comprometida de la obra del contador centrándose en los emblemas que tienen como protagonista al rey y los que versan sobre el tema del favor y la recompensa.

EMBLEMAS.  
 das, por atreuerse a juzgar de lo que no sabía, que fue vna orejas de asno. Y éstas, ya que no en la forma, alomenos en la opinion, se ponē a todos los necios que imitan al ignorante Rey, y se arroja a juyzios semejantes.

*Mere.*

MORALIZADAS. 38

*Meretricum fallacia.*

El engaño en la muger.



*De la Adelfa y de su rosa  
 Es el engaño increíble,  
 Que a la vista es apacible,  
 Pero al gusto venenosa.  
 Mata a qualquiera animal  
 Que la come descuidado:  
 Y esto en la muger he hallado  
 Deshonesta y sensual.*

Siendo

Fig. 3.

De la Adelfa y de su rosa  
 Es el engaño increíble  
 Que a la vista es apacible  
 Pero al gusto venenosa.  
 Mata a cualquiera animal  
 Que la come descuidado.  
 Y esto en la mujer he hallado  
 Deshonesta y sensual.

La glosa en prosa con referencias a textos de la literatura clásica, bíblica y patristica que acompaña al emblema (ff. 88v-89v) no hace sino circunscribir más el campo referencial de la adelfa al enfatizar la relación entre engaño y mujer que establecen la *inscriptio* y la *subscriptio*.<sup>10</sup> En la glosa Soto recuerda al lector la fascinación del joven Aconcio por la ateniense Cídice narrada por Ovidio en las *Herói-*

10. Soto insiste repetidamente en sus *Emblemas* sobre esta relación entre engaño y mujer. Así sucede, por ejemplo, en el emblema titulado «Consilium pravae mulieris» ('consejo de mujer mala', ff. 60v-62v) donde aparece Hipólito cayendo de su carro por haber creído en las calumnias de Fedra, su mujer. Para un breve comentario sobre este emblema, véase Escalera Pérez [2000:769].

das (XX-XXI), el destino fatal con el que Virgilio asocia a la reina Dido al comienzo de la *Eneida* (I, vv. 711-715), las admoniciones de Lactancio y Firminiano contra los peligros que representa la vista de la «mujer liviana» y la condena que hace el profeta Oseas (4, 10-12) a los israelitas por sucumbir a los encantos de las ramerías y dar la espalda a Yavé. La pertinencia y adecuación de estos textos al emblema es, como sucede en otros muchos casos en la obra de Soto,<sup>11</sup> más que discutible, pero la responsabilidad específica que el contador atribuye en todos ellos a la apariencia física de la mujer como causa última del engaño del hombre confiere a la adelfa un tipo de concreción simbólica que no tenía al comienzo del libro y que es heredera de una larga tradición misógina de la que Soto resulta continuador. De dicha tradición son fiel reflejo, por ejemplo, la opinión sobre las mujeres que aparece en los *Bocados de oro*, conocido tratado didáctico del siglo XIII, en el que se afirma que las mujeres son «como el árbol de la adelfa» y que «al que se engaña e come d'ella, mátao» (Carnet Vallés 1996:1) o la empresa atribuida al caballero Pedro de Silva que Gonzalo Fernández de Oviedo incluye en sus *Batallas y Quincuagenas* (III, p. 70), donde se utiliza una mata de adelfa para representar los peligros que entraña para el hombre la atracción física por la mujer.<sup>12</sup> La reinterpretación que esta tradición misógina hace de los peligros fisiológicos asociados a la adelfa en los textos médicos y botánicos de la antigüedad grecolatina convierte a esta planta en un motivo especialmente apto para la representación del encuentro con el cuerpo femenino y también para la expresión, en términos más generales, de la atracción y el miedo que provocan el contacto con el otro.

Este último aspecto no debió de pasar desapercibido para Lope, que se propuso en *Los guanches* dramatizar uno de los primeros episodios de la colonización española en el Atlántico usando como vehículo el relato de la atracción física entre conquistadores y mujeres indígenas en un ámbito ignoto e idílico. Tal relato conclu-

---

11. Revilla [1985:117] se refiere a esta falta de correspondencia entre glosa y emblema como un problema endémico en las *Emblemas*: «Es frecuente que la adecuación del emblema grabado se coloque sólo a modo de colofón de un discurso verbal que ha seguido muy otros derroteros».

12. Se trata esta de una tradición que tiene continuidad en textos más modernos, entre los que podemos citar, por ejemplo, el *Cante hondo* de Manuel Machado (p. 140), donde se lee: «Eres bonita y mala / como la adelfa, / que da gusto a los ojos, / pero envenena». De este autor, y de su hermano Antonio, vale la pena recordar también *Las adelfas*, obra teatral donde amor y muerte confluyen en el personaje de Araceli, mujer frígida. La poesía y la obra teatral de Federico García Lorca incluye también múltiples alusiones a la adelfa, aunque no siempre con intención misógina, desde el «Remansillo» incluido en las *Primeras canciones* hasta *Bodas de sangre*.

ye al final de la obra con una celebración del orden colonial establecido y con el convencional casamiento múltiple que corona otras muchas comedias del Fénix, pero el encuentro inicial con las nativas en el bucólico y remoto escenario isleño despierta en los españoles una serie de recelos que aparecen claramente expresados en la respuesta (vv. 751-766) que el capitán Castillo da a la princesa guanche Dacil durante el reconocimiento que este hace de Tenerife:

DACIL	Por lo que en tu trato advierto, o tú eres el más honrado del mundo, o yo no te agrado, que debe de ser lo cierto.
CASTILLO	En lo postrero te engañas; mas contigo me sucede lo que a un hombre que ver puede frutas de tierras extrañas, que viéndolas tan hermosas, bien las desea comer, mas teme que puedan ser por ventura venenosas. Confíesote que no sé comer, Dacil, tu hermosura; que temo que en tu blandura mi muerte y veneno esté.

Castillo, atraído por Dacil, a la que casualmente ha encontrado bañándose en una laguna durante su exploración de la isla, replica a las insinuaciones de la princesa de un modo defensivo y reticente que no habría sorprendido al lector de las *Emblemas* de Soto. Como la adelfa, cuya flor «a la vista es apacible / pero al gusto venenosa» (f. 88r, vv. 3-4), Dacil se presenta a ojos del conquistador como un fruto atractivo y apetecible cuya novedad y belleza pueden tener, no obstante, un efecto ponzoñoso. Dacil, como personificación de la isla y de la atracción que ejercen lo ignoto y lo femenino, pasa a erigirse, en otras palabras, en una suerte de adelfa en «tierras extrañas» cuya presencia seduce y al mismo tiempo amenaza la integridad de Castillo.

El ámbito idílico en el que Lope sitúa el encuentro entre ambos personajes y su encarnación de un mestizaje que, a comienzos del siglo XVII, ya se había produci-

do hacen, sin embargo, que la amenaza que representa la muchacha no se presente en el discurso de Castillo como una certeza inexorable, como sucede en Soto, sino simplemente como una conjetura o sospecha. Tentado por la belleza y el exotismo de la princesa, el conquistador «teme que» sus encantos puedan ser «por ventura» venenosos. La diferencia es importante porque corrige la misoginia explícita, innegociable y continuista del texto de Soto, donde no existe la menor duda acerca del efecto universalmente letal que tiene la mujer-adelfa: «mata a cualquiera animal / que la come descuidado» (f. 88r, vv. 5-6). Lope, además, altera la analogía que estructura el emblema de su amigo al utilizar «frutas de tierras extrañas» en sustitución de la adelfa, planta común en la cuenca mediterránea, como equivalente en el mundo vegetal de Dacil. El cambio refleja, creemos, el deseo del dramaturgo por incorporar a la obra otros ámbitos de la empresa colonial española, en particular la conquista de América, como Eyda Merediz ha señalado en su edición reciente de la comedia [2003:21] y en estudio posterior de la misma [2004:121-160].<sup>13</sup> Este factor añade una importante dimensión ideológica a la comedia que debe tenerse en cuenta a la hora de considerar la revisión que Lope hace del carácter misógino del emblema de Soto a través del personaje de Dacil, ya que, como señala Isabel Castells [1998:88], las comedias de tema americano del Fénix contienen con frecuencia «una velada crítica a ciertos aspectos del imperialismo español como la avaricia y la lujuria» que viene acompañada de un esfuerzo simultáneo por presentar «una visión positiva» o dignificada del aborigen.<sup>14</sup> Este esfuerzo, como subraya Castells

---

13. Brito Díaz [1999] se refiere ya con anterioridad a la visión de las Islas en la obra de Lope como prefiguración de la conquista de América. Para la relación metonímica entre las frutas y el Nuevo Mundo véase, por ejemplo, el retrato deslumbrante de la piña que hace Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia General y Natural de las Indias* (I, pp. 280-281), donde, como apunta José Rabasa [1993:141], se convierte a esta fruta en «an allegory of the invention of the exotic as America».

14. Merediz [2004:141] suscribe la tesis de Castells sobre el carácter crítico de las comedias americanas de Lope y subraya a este respecto la revisión que este hace en *Los guanches* de su modelo, las *Antigüedades* de Viana. Brito Díaz [1999:235] también se refiere a la visión crítica de la empresa colonial española que Lope articula en *Los guanches* y a su idealización paralela de la sociedad indígena al referirse, por un lado, al «prosaico materialismo de los castellanos disfrazado de empresa evangelizadora» y, por otro, a la visión idílica del guanche y a la apología de su independencia que encontramos en algunos pasajes de la comedia. Para la actitud de Lope con respecto a la Conquista en otras obras de tema americano, véase el estudio de Garelli [1981], que señala tanto el aspecto crítico como propagandístico de la dramaturgia del Fénix, y también los de Ruiz Ramón [1988] y Shannon [1989:11-44]. El primero coincide con Garelli al señalar la coexistencia de una postura crítica y laudatoria en la elaboración dramática que Lope hace del tema de la Conquista, pero subraya la prevalencia del primer aspecto. Shannon, por su parte [1989:44], relaciona la actitud crítica de

[1998:88], afecta de forma específica a la mujer, que, a pesar de su adscripción al estereotipo de la «bárbara», aparece también en ocasiones encarnando los patrones de conducta y el ideal marital con los que se asocia a la dama en la comedia de capa y espada. De esta tendencia participa plenamente Dacil, cuya relación con Castillo, como observa Brito Díaz [1999:231], se ajusta claramente al modelo conductual prescrito en el género:

La ensoñación de la muchacha rendida a la incertidumbre inicial de la entrega («Tal estoy desde ayer tarde, / que me muero y no sosiego; / todo el pecho es vivo fuego») cede luego ante el celo de la honra («Jura de ser mi marido, / pues que te precias de hidalgo») y a la exigencia final de la reparación del agravio so licencia de promesa otorgada («En que me pagas a mí, / si me has dado la palabra / de ser mi esposo y te vas? »).

La adscripción de Dacil a este modelo, culminada en la escena de bodas múltiples que cierra la comedia, y su identificación con un territorio que, además de aparecer representado como idílico, formaba ya parte integral de la Corona cuando se redacta y representa la comedia, contribuye sin duda a suavizar el tono categóricamente misógino que exuda la fuente emblemática de Lope. Así pues, podemos concluir que, si Lope acudió a Soto en busca de imágenes e ideas para representar el encuentro entre conquistadores e indígenas en *Los guanches*, no lo hizo de forma acrítica y descontextualizada, sino en consonancia con el escenario y el propósito ideológico de la obra, que hace partícipe a la mujer indígena del código de conducta femenino prevalente en la comedia. Esta doble conformidad, escénica e ideológica, determina la alteración o imitación disyuntiva a la que Lope somete en última instancia el emblema de su amigo. Con ello el dramaturgo demuestra, por un lado, su asimilación de una poética humanística que recomienda, en general, una adaptación flexible y contextualizada de las fuentes y, por otro, como sostiene Brito Díaz [1996:364], su adhesión a «una nueva proyección del ars emblemata que no se ajusta al obligado didacticismo o consigna moralizante de su tiempo».

---

Lope con el pensamiento de Vitoria y Las Casas para concluir que la visión que Lope tiene de la Conquista es «proud yet troubled».

## BIBLIOGRAFÍA

- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, «Introducción», en *Emblemas morales. Sebastián de Covarrubias*, ed. C. Bravo-Villasante, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978, pp. i-xxx.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, «Introducción», en *Emblemas moralizadas, Hernando de Soto*, ed. C. Bravo-Villasante, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983, pp. i-xxxii.
- BRITO DÍAZ, Carlos, «Odores en su: Lope de Vega y los emblemas», en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, Universidade da Coruña, La Coruña, 1996, pp. 355-378.
- BRITO DÍAZ, Carlos, «Visión del indígena canario en el teatro español del Siglo de Oro», *Revista de Literatura*, LXI 121 (1999), pp. 225-237.
- CANET VALLÉS, José Luis, «La mujer venenosa en la época medieval», *LEMIR, Literatura Española Medieval y Renacimiento* [en línea], I (1996-1997), pp. 1-19. Consulta del 20 de marzo de 2016.
- CASTELLS, Isabel, «“Suele el amor trocar con marte las armas”: la conquista erótica y militar del Nuevo Mundo en tres comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 87-96.
- CULL, John, «Emblematics in Calderon's *El médico de su honra*», *Bulletin of the Comediantes*, XLIV 1 (1992), pp. 113-131.
- DALY, Peter, *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels Between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, The University of Toronto Press, Toronto, 1979.
- DE ARMAS, Frederick, «A Woman Hunted, A City Besieged: Spanish Emblems and Italian Art in Lope de Vega's *Fuenteovejuna*», en *Approaches to Teaching Early Modern Spanish Drama*, eds. M. Greer y L. Bass, Modern Language Association of America, Nueva York, 2006, pp. 45-52.
- DIOSCÓRIDES, *Plantas y remedios medicinales (De materia medica)*, Gredos, Madrid, 1998.
- DIXON, Victor, «“Beatus... nemo”: *El villano en su rincón*, las “poliantes” y la literatura de emblemas», *Cuadernos de Filología*, III 1-2 (1982), pp. 279-300.
- DIXON, Victor, «The *Emblemas morales* of Sebastián Covarrubias and the Plays of

- Lope de Vega», *Emblematica: An Interdisciplinary Journal of Emblem Studies*, VI 1 (1992), pp. 83-101.
- DIXON, Victor, «Lope's Knowledge», en *A Companion to Lope de Vega*, eds. A. Samson y J. Thacker, Tamesis, Londres, 2008, pp. 15-28.
- Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, eds. A. Bernat Vistarini y J.T. Cull, Akal, Madrid, 1999.
- ESCALERA PÉREZ, Reyes, «Monjas, madres, doncellas y prostitutas. La mujer en la emblemática», en *Del libro de Emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, ed. V. Mínguez, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2000, pp. 769-798.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Historia general y natural de las indias*, ed. J. Amador de los Ríos, Imprenta de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1851.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Batallas y Quincuagenas*, ed. J.B. Avalle Arce, Diputación de Salamanca, Salamanca, 1989.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Primeras canciones, Canciones, Seis poemas galegos*, Losada, Buenos Aires, 1957.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Bodas de sangre*, Losada, Buenos Aires, 1957.
- GARELLI, Patrizia, «Lope de Vega y la conquista de América: Teatro y opinión pública», en *Actas del Coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII, la influencia italiana*, ed. F. Ramos Ortega, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, Roma, 1981, pp. 289-296.
- JIMÉNEZ PEDRAZA, Felipe B., ed., Lope de Vega, *Rimas*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1993, vol. I.
- MACHADO, Manuel, *Cante hondo*, en *Obras completas*, Editorial Plenitud, Madrid, 1962, pp. 115-148.
- MACHADO, Manuel, y Antonio MACHADO, *Las adelfas*, en *Obras completas*, Editorial Plenitud, Madrid, 1962, pp. 391-449.
- MARAVALL, José Antonio, «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972, pp. 149-188.
- MARTÍNEZ, Christine, «Disguised Discourse: Emblems in Lope de Vega's *El castigo sin venganza*», *Bulletin of the Comediantes*, XLVI 2 (1994), pp. 207-217.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel, «Prólogo» a *Los guanches de Tenerife*, en *Come-*

- dias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio, Lérída, 2010, vol. II, pp. 771-788.
- MCCREADY, Warren, «*Empresas* in Lope de Vega's Works», *Hispanic Review*, XXV 2 (1957), pp. 79-104.
- MEREDIZ, Eyda M., «Estudio crítico», en *Lope de Vega, Comedia la famosa de Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*, ed. E. Merediz, Juan de la Cuesta, Newark, 2003, pp. 9-33.
- MEREDIZ, Eyda M., *Refracted Images: the Canary Islands Through a New World Lens*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, 2004.
- MOIR, Duncan, «Lope de Vega's *Fuenteovejuna* and the *Emblemas morales* of Sebastián de Covarrubias Horozco (with a few remarks on *El villano en su rincón*)», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, eds. A.D. Kossoff y J. Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 537-546.
- MORLEY, Sylvanus G. y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- NELSON, Bradley, *The Persistence of Presence: Emblem and Ritual in Baroque Spain*, The University of Toronto Press, Toronto, 2010.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Heroidas*, ed. y trad. F. Moya del Baño, CSIC, Madrid, 1986.
- RABASA, José, *Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*, University of Oklahoma Press, Norman, 1993.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas: Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- REVILLA, Federico, «Las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto. Horizonte y retrato de un intelectual laico bajo los Austrias», *Goya*, CLXXXVII-CLXXXVIII (1985), pp. 113-119.
- Sagrada Biblia*, eds. E. Nácar Fúster y A. Colunga Cueto, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2005.
- SCHMIDT, Marie-France, «Poétique et politique dans les *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (1599)», *Revue de Littérature Comparée*, LXIV 4 (1990), pp. 675-687.
- SHANNON, Robert M., *Visions of the New World in the Drama of Lope de Vega*, Peter Lang, Nueva York, 1989.

- SOTO, Hernando de, *Emblemas moralizadas*, ed. C. Bravo-Villasante, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983.
- TEOFRASTO, *Historia de las plantas*, ed. y trad. J.M. Díaz-Regañón López, Gredos, Madrid, 1988.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*, en *Décima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio*, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1618.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*, en *Décima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio*, Diego Flamenco, Madrid, 1621.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*, manuscrito CC-V-28032/28, Biblioteca Palatina, Parma.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. M. Menéndez Pelayo, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1900, vol. XI, pp. 302-339.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Comedia la famosa de Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*, ed. E. Merediz, Juan de la Cuesta, Newark, 2003.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los guanches de Tenerife*, ed. J.M. Martínez Torrejón, en *Comedias. Parte X*, Milenio, Lérida, 2010, vol. II, pp. 769-889.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas*, ed. F. Jiménez Pedraza, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1993.
- VIANA, Antonio de, *Antigüedades de las Islas Afortunadas*, ed. M.R. Alonso, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, [Madrid]-Islas Canarias, 1991.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Eneida*, eds. y trad. L. Rivero García *et al.*, CSIC, Madrid, 2009, vol. 1.