Oana Andreia SÂMBRIAN, Mariela INSÚA,
Antonie MIHAIL (eds.)

La voz de Clío:

imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro

EDITURA UNIVERSITARIA
CRAIOVA 2012

Referenți ştiințifici:
Prof.univ.dr. Svetlana PISKUNOVA
Universitatea de Stat „Lomonosov" Moscova
Prof.univ.dr. Carlos MATA INDURÁIN
Universitatea din Navarra

Copyright©2012 Universitaria
Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
La voz de Clío : imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro / Oana Andreea Sâmbrian, Mariela Francisca Insúa, Antonie Mihail (eds.). - Craiova : Universitaria, 2012
Bibliogr.
ISBN 978-606-14-0460-5

I. Sâmbrian, Oana Andreea (ed.)
II. Insúa, Mariela Francisca (ed.)
III. Mihail, Antonie (ed.)

821.134.2.09

Tehnoredactare şi copertă: Antonie MIHAIL
Foto (copertă): Amabel MÍGUEZ de la Sierra

Apărut: 2012
TIPOGRAFIA UNIVERSITĂȚII DIN CRAIOVA
Str. Brestei, nr. 156A, Craiova, Dolj, România
Tel.: +40 251 598054
Tipărit în România

ÍNDICE

Introducción 7

David García Hernán: **Mensajes sobre la guerra y el ejército en el teatro y otros géneros literarios del Siglo de Oro** 11

Oana Andreia Sâmbrian: **Historia e historias. La visión de Transilvania en el teatro del Siglo de Oro** 25

Jesús María Usunáriz: **1659: crónicas, teatro y relaciones ante la paz hispano francesa de los Pirineos** 47

Gabriela Torres Olleta: **Imágenes del poder en el Siglo de Oro. La visión del P. Ribadeneyra en el cisma de Inglaterra** 70

Gheorge Constantinescu: **La violencia en el teatro de Juan de la Cueva** 82

Alejandro Loeza: **Justicia y poder en la representación de Bernardo del Carpio de Juan de la Cueva** 90

Ignacio Arellano: **La comedia historial de Bances Candamo**..... 102

Enrique Duarte: **La exaltación de la casa de Austria y España en *La restauración de Buda* y *El Austria en Jerusalén* de Bances Candamo** 118

Teresa Ferrer Valls: **Reyes y validos en los dramas genealógicos de Lope de Vega** 133

Josefa Badía Herrera: **Lope de Vega y el linaje de los Guzmán** 146

Héctor Brioso Santos: **Notas sobre la historicidad de *La conquista de Jerusalén*, comedia atribuida a Miguel de Cervantes** 158

Antonio Sánchez Jiménez: **Simbología del poder en *Lo que le toca al valor y príncipe de Orange*, de Antonio Mira de Amescua** 188

Felipe B. Pedraza Jiménez: **La musa histórica de Rojas Zorrilla: *El Caín de Cataluña*** 204

José Elías Gutiérrez Meza: **La onomástica y la toponimia de *La aurora en Copacabana* de Calderón** 226

CONTENTS

Introduction 7

David García Hernán: **Messages on war and the army in theatre and other literary genders of the Golden Age** 11

Oana Andreia Sâmbrian: **History and histories. The image of Transylvania in Golden Age theatre** 25

Jesús María Usunáriz: **1659: chronicles, theatre and relationships facing the Spanish-French Peace of Pyrenees** 47

Gabriela Torres Olleta: **Images of power in the Golden Age. Father Rivadeneyra's vision of the Schism of England** 70

Gheorge Constantinescu: **Violence in the theatre of Juan de la Cueva** 82

Alejandro Loeza: **Justice and power in the representation of Juan de la Cueva's Bernardo del Carpio** 90

Ignacio Arellano: **Bances Candamo´s historical comedy** 102

Enrique Duarte: **The acclamation of Habsburg Monarchs in *La restauración de Buda* and *El Austria en Jerusalén* by Bances Candamo** 118

Teresa Ferrer Valls: **Kings and court favorites in Lope de Vega´s genealogical plays** 133

Josefa Badía Herrera: **Lope de Vega and the lineage of Guzmán** 146

Héctor Brioso Santos: **Some notes on the historicity of *La conquista de Jerusalén*, a comedy attributed to Miguel de Cervantes** 158

Antonio Sánchez Jiménez: **Power symbolism in Antonio Mira de Amescua's *Lo que le toca al valor y príncipe de Orange*** 188

Felipe B. Pedraza Jiménez: **The historic muse of Rojas Zorrilla: *El Caín de Cataluña*** 204

José Elías Gutiérrez Meza: **Onomastics and toponomy in *La Aurora en Copacabana* by Calderón** 226

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 7

David García Hernán: **Messages sur la guerre et l'armée dans le théâtre et autres genres littéraires du Siècles d'Or** 11

Oana Andreia Sâmbrian: **Histoire et histoires. L'image de la Transylvanie dans le théâtre du Siècle d'Or** 25

Jesús María Usunáriz: **1659: chroniques, théâtre et relations face à la paix franco-espagnole des Pyrénées** 47

Gabriela Torres Olleta: **Les images du pouvoir pendant le Siècle d'Or. La vision du Père Rivadeneyra du Schisme d'Angleterre** 70

Gheorge Constantinescu: **La violence dans le théâtre de Juan de la Cueva** 82

Alejandro Loeza: **Justice et pouvoir dans la représentation de Bernardo del Carpio de Juan de la Cueva** 90

Ignacio Arellano: **La cómedie historique de Bances Candamo** 102

Enrique Duarte: **L'exaltation de la monarchie d'Augsbourg dans *La restauración de Buda* et *El Austria en Jerusalén* de Bances Candamo** 118

Teresa Ferrer Valls: **Rois et favoris dans le théâtre généalogique de Lope de Vega** 133

Josefa Badía Herrera: **Lope de Vega et le lignée des Guzmán** 146

Héctor Brioso Santos: **Quelques notes sur l'historicité de *La conquista de Jerusalén*, comédie attribuée à Miguel de Cervantes** 158

Antonio Sánchez Jiménez: **Symbolisme du pouvoir dans *Lo que le toca al valor y príncipe de Orange*, de Antonio Mira de Amescua** 188

Felipe B. Pedraza Jiménez: **La muse historique de Rojas Zorrilla: *El Caín de Cataluña*** 204

José Elías Gutiérrez Meza: **L'onomastique et la toponimie dans *La Aurora en Copacabana* de Calderón** 226

LA COMEDIA HISTORIAL DE BANCES CANDAMO[1]

Ignacio ARELLANO
Universidad de Navarra-GRISO
Catedrático de Literatura

ABSTRACT:
For reading and understanding Golden Age drama, it is essential to keep in mind that literature and history are two different ways to approach reality. From Aristotle to Cascales or Pinciano, some authors have theorized about the prevalence of the first over the second. At this point, Bances Candamo divides comedy into two, depending on the content: history or love. Historical dramas have a deep didactic value, mainly aimed to teach the king (Carlos II) how to rule or/and glorify the monarchy, but always maintaining a sense of decorum. Some examples are *El Austria en Jerusalén*, *Duelos de Ingenio y Fortuna´*s loa or *La restauración de Buda*.

Key words:
History, Bances Candamo, politics, Carlos II, court poet, didactics, comedy.

En ocasiones la lectura que algunos críticos, sobre todo con perspectivas de pretendida fidelidad a la Historia, hacen de las comedias del Siglo de Oro, en particular las de categoría histórica, se revela impertinente, al aplicar exigencias de documentación, „objetividad" y veracidad que en ningún momento se plantean los dramaturgos[2].

La relación del discurso histórico y el dramático con la «realidad» implica, por cierto, aspectos muy complicados. Con razón señala Robert Lauer[3], que la historia no es „inocente" a la hora de presentar los hechos. Ni la Historia ni la Poesía renuncian a (o se libran de) un elemento de creación, una perspectiva propia, unos intereses determinados. La diferencia es que el historiador pretende - con sinceridad o hipocresía ideológica - ofrecer una visión „real", justa y verdadera, mientras que el poeta nunca pretende tal cosa. Con absoluta libertad, sin disimulo, propone una construcción artística, que puede basarse en hechos históricos, pero cuyos límites solo tiene derecho a trazarlos la Poesía.

Son ideas corrientes, que figuran en los tratados antiguos y en todos las del Siglo de Oro, y que se remontan a la *Poética* de Aristóteles:

> No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud […] Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular (*Poética*, 1451a38-1451b7).

Alonso López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* insiste en que:

> mucho más excelente es la poesía que la historia […] porque el poeta es inventor […] Los poemas que sobre historia toman su fundamento son como una tela cuya urdimbre es la historia, y la trama es la imitación y la fábula. Este hilo de trama va con la historia tejiendo su tela, y es de tal modo que el poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dejar lo que le pareciere (epístolas IV y V).

Y en otro lugar abunda con claridad meridiana: „El poeta no se obliga a escribir verdad, sino verisimilitud, quiero decir posibilidad en la obra […] y al poeta lícito le es alterar la historia". Y así podríamos revisar otras preceptivas como las de Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, o las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, o recordar las muy conocidas defensas de la libertad poética de Tirso de Molina en *Los cigarrales de Toledo* a propósito de aquel pedante historial que acusa a *El vergonzoso en palacio* de ir contra la verdad de los anales portugueses.

Este fondo teórico es el que hay que tener en cuenta para examinar las comedias historiales de Bances Candamo.

Bances Candamo y su teoría dramática. Comedia historial

En el *Teatro de los teatros* (pp. 33 y ss.)[4], traza Bances una clasificación genérica que reduce las clases de comedias a dos fundamentales, con alguna otra variedad:

> amatorias, o historiales, porque las de santos son historiales también […] Las de fábrica son aquellas que llevan algún particular intento que probar […] y sus personajes son reyes, príncipes, […] su artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, […] sucesos extraños y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que poco ha llamé caseros. […] el argumento de una comedia historial es un suceso verdadero de una batalla, un sitio, un casamiento.

De todas las clases la que coloca en lo alto de la escala es la historial, género

muy capaz para la ejemplaridad didáctica que encomienda Bances al teatro, relacionado con la tragedia antigua (que tenía por argumento asuntos históricos) y por tanto de elevada dignidad y requerido decoro. El dramaturgo, en efecto, está obsesionado por el decoro, concepto en el que acaba uniendo tanto el moral, como el propiamente dramático.

Como los sucesos históricos a menudo no gozan de decoro de ningún tipo, será necesario aplicar el mecanismo corrector, es decir, será preciso que la Poesía enmiende a la Historia, manteniendo la verosimilitud, pero dejando a un lado la verdad si hace falta:

> precepto es de la comedia inviolable que ninguno de los personajes tenga acción desairada ni poco correspondiente a lo que significa, que ninguno haga una ruindad ni cosa indecente (*Teatro*, p. 35)

> la Poesía enmienda a la Historia, porque esta pinta los sucesos como son, pero aquella los pone como debieran ser (*Teatro*, p. 35)

Esta mezcla de ficción y documentación histórica, con la depuración poética de la historia produce piezas que se sitúan en territorios intermedios de lo historial más estricto y la fantasía más libre. En este trabajo me limitaré a comentar algunos casos de las más propiamente historiales.

Valor y función ejemplar de la Historia en Bances

Bances fue nombrado dramaturgo oficial del rey Carlos II, cargo que explica en parte su inclinación al género historial en detrimento de otros que considera menos dignos de los reales espectadores.

Según insiste en su tratado „ni aun en la diversión se han de apartar del bien público los monarcas, porque han de descansar de obrar aprendiendo a obrar" (*Teatro*, p. 57). El que divierte mal al monarca está robando su tiempo al bien público, como recuerda en *El esclavo en grillos de oro*:

> Quien al príncipe ha ocupado
> mal, a todos ha ofendido,
> que aquel tiempo que ha perdido
> al bien público le ha hurtado.
> (*PC*, II, p. 202)

Puesto que se siente responsable de aleccionar al rey manteniendo el respeto inviolable que se debe a la majestad, tiene que exponer sus enseñanzas „diciendo sin decir"[5], a través de una estrategia para la cual las comedias historiales le ofrecen una

solución óptima.

Pues en efecto, enseñar, a obrar al monarca plantea el problema de la discreción, que resuelve Bances declarando reiteradamente en primer lugar - a modo de *excusatio* - que el rey tiene la ciencia infusa del gobierno y conoce mejor que nadie el arte de reinar. Admite consejos parciales, moralidades y orientaciones, pero, se insiste:

La ciencia del reinar
nace al nacer los que reinan,
pues, como de sí la aprenden,
solo ellos a sí se enseñan.
(*El sastre del Campillo*, *PC*, II, p. 265)

no es ciencia que se estudia
la del reinar y que sabio
el cielo a quien da los reinos
da industria para mandarlos.
(*El esclavo*, *PC*, II, p. 206)

La segunda solución, que es la que ahora me interesa, es la citada adopción de la *Historia* como material ejemplar. En la loa de *Duelos de Ingenio y Fortuna* se enfrentan Historia y la Poesía; el alegato de la Historia es significativo:

Los festejos de los reyes
deben ser, si bien lo notas,
descansar con ejemplares
la fatiga de las obras.
Su diversión ha de ser
doctrina, y no es bien que expongas
fábulas a sus oídos
habiendo tantas famosas
hazañas de quien tu numen
reales festines disponga,
que si no enseñan acuerdan,
y si no avisan, exhortan.
(*PC*, I, p. 226)

Como había dicho ya Saavedra Fajardo:

La Historia le refiera los heroicos hechos de sus antepasados, cuya gloria […] le incite a la imitación (p. 209).

> La Historia es maestra de la verdadera política, y quien mejor enseñará a reinar al príncipe, porque en ella está presente la experiencia de todos los gobiernos pasados (p. 228).

> con este estudio de la Historia podrá vuestra alteza entrar más seguro en el golfo del gobierno, teniendo por piloto a la experiencia de lo pasa-do para la dirección de lo presente (p. 415).

Los personajes de Bances, lectores sin duda de las Empresas políticas, reiteran:

> Los siglos antecedentes
> resucita el aplicado
> a la historia, con que siempre
> el que lee mientras vive,
> vive todo lo que lee.
> (*La restauración de Buda*, *PC*, I, p. 139)

La Historia desempeña un papel fundamental en la enseñanza del monarca: porque el reinar necesita

> de tan grandes experiencias
> que en una vida adquirirlas
> no es posible, y estudiando
> todas las cosas antiguas
> pocas horas de memoria
> son muchos siglos de vida.
> (*El esclavo*, *PC*, II, p. 215)

En suma, „Las comedias de historia, por la mayor parte, suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso, eficacísimo en los números" (*Teatro*, p. 35). La eficacia especial se la comunica la dimensión artística de la poesía, no solo por la mayor musicalidad - o „suavidad", como era corriente decir en el Siglo de Oro - de los números ('versos'), sino por la depuración comentada:

> La Historia nos expone los sucesos de la vida como son; la comedia nos los exorna como debían ser, añadiéndole a la verdad de la experiencia mucha más perfección para la enseñanza (*Teatro*, p. 82).

En la loa antecitada de *Duelos de Ingenio y Fortuna*, la Poesía responde a la Historia:

POESÍA ¿Quién más que la Poesía
persuade numerosa?
HISTORIA La Historia, que sin ficciones
cuenta las hazañas todas
como son.
POESÍA Y la Poesía
enseña más, pues las forma
como deben ser, que aún es
perfección más rigurosa.
(*Loa de Duelos de Ingenio y Fortuna*, *PC*, I, p. 226)

Algunas comedias historiales de Bances

Al comentar *El conde de Essex*[6] de Coello expresa Bances las coordenadas de lectura justificando la dignificación dramática de Isabel de Inglaterra, aunque en la realidad hubiera sido la reina más infame de todas.

Si se aplica este enfoque a una de sus comedias historiales, *El Austria en Jerusalén*, se apreciará la coherencia de su teoría y práctica[7]. Su argumento es la conquista de Jerusalén por Federico II de Suabia, ayudado por su pariente y amigo el duque Leopoldo de Austria.

Los anacronismos son constantes: Leopoldo asistió a la Tercera Cruzada dirigida por Federico I, pero no a la de Federico II en 1228-1229, pues había muerto en 1194. Para proyectar la mitificación de Federico sobre la casa de Austria, Bances define al Emperador por su religiosidad, acumulando detalles inventados. Federico, por ejemplo, recibe en la comedia una carta del papa Honorio III, instándole a la cruzada, e inmediatamente se pone en marcha hacia Jerusalén:

Amigos, al mar, al mar,
que la religión ardiente
piensa que al cielo se hurta
todo el tiempo que se pierde.
(*PC*, II, p. 115)

Antes de la batalla hace que sus tropas recen y comulguen (*PC*, II, p. 127), y da constantes muestras de su piedad (*PC*, II, p. 132, 136, 137…), hasta su entrada en la ciudad santa, en imitación de Jesucristo, con corona de espinas, soga y cruz a cuestas (*PC*, p. 148):

El sagrado lignum crucis
que adquirimos en la toma
de Nazaret, para que

en el sepulcro se ponga,
le llevaré yo en mis hombros
porque mi entrada ostentosa
haga; descalzo he de entrar,
ceñida al cuello una soga,
y oprimiendo mis dos sienes
de espinas una corona.
(*PC*, II, p. 146)

Los hechos que podrían ser indecorosos se han modificado[8]. En realidad Federico demoró la Cruzada numerosas veces, lo que llegó a provocar su excomunión, fulminada por Gregorio IX:

> Combien de fois Frédéric avait-il promis de s'émbarquer? Combien de dates avaient été fixées pour cet embarquement, et chaque fois irrévoca-bles? Ce fut d'abord le 22 août 1221, puis le 25 avril 1222, jour de Saint-Georges, puis le jour de Saint-Jean 1225, puis en août 1227…

El Papa se irritó más cuando Jerusalén se negoció con el Sultán, sin asalto militar. En su decreto de excomunión, Gregorio, calificaba a Federico de basilisco, reptil, pérfido mal hijo de la Iglesia, y le prohibía la cruzada. El patriarca hierosolimitano también calificó su acuerdo con el sultán como „acuerdo entre Cristo y Belial". Federico fue acumulando excomuniones, y el papa lo comparaba con un monstruo apocalíptico de patas de oso, fauces de león y boca que solo se abría para blasfemar. Las imputaciones de impiedad que recaían sobre el Hohenstaufen eran bien conocidas, hasta llegar a considerarlo el Anticristo[9]. Tras la muerte de Gregorio IX la elección del papa siguiente (Celestino IV, muerto a los 17 días de su pontificado) fue obstaculizada por el emperador, que tenía prisioneros a dos de los doce cardenales del Colegio Cardenalicio, y que además sitiaba Roma durante el cónclave. El siguiente pontífice, Inocencio IV, se enfrentó también con Federico: en el primer Concilio de Lyon (1245), volvió a excomulgar al emperador y lo declaró destronado.

No se puede pensar en una defectuosa información de Bances: en las fuentes más asequibles, Federico se presenta siempre como un impío. Cornelio a Lapide recoge, por ejemplo, la imagen habitual (desde la perspectiva del Papado), del Emperador cismático, aunque discute su carácter de Anticristo que defienden otros autores[10]:

> Aureolus per hosce mortuos accipit Fredericum II imperatorem cum suis, qui a Gregorio IX Pontifice excommunicatus est in Concilio Lateranensi, unde videtur hoc schisma Frederici duraturum mille annis, scilicet usque ad An-

tichristum. Sed et hic fallit prophetia aut potius conjectatio Aureoli; nam hoc schisma jam diu evanit…

En todo caso Federico es un gran blasfemo, como recuerda el mismo C. a Lapide en las páginas que dedica a los *Commentaria in Leviticum*[11], (aduciendo otro texto de Justo Lipsio en *Monita et exempla*, obra que tuvo una gran difusión), donde se atribuye al emperador la afirmación de que habían existido tres grandes impostores:

qui humanum genus seduxerunt, Moses, Christus, Mahomet, unde ab Inoccentio IV in Concilio Lugdunensi damnatus, imperioque spoliatus est. Refert hanc eius blasphemiam Lipsius…

Pero la depuración de los hechos históricos no opera solamente en favor de Federico. Lo mismo sucede con Leopoldo de Austria. Se menciona, por ejemplo, a Ricardo Corazón de León en un pasaje de la comedia, pero se elude toda referencia a la prisión a la que fue sometido por Leopoldo, cuando el rey inglés regresaba de la Cruzada en diciembre de 1192; el de Austria lo entregó al emperador Enrique por 50000 monedas de oro, mientras Celestino III decretaba la excomunión de Leopoldo.

En resumen, Bances purifica la historia según los postulados del decoro poético y sus intenciones de exaltación de la estirpe aún reinante: su manejo de los datos históricos obedece, no como piensa Villar Castejón[12] a la falta de conciencia científica de historiador, sino a la sistemática aplicación de la teoría enunciada.

Los mismos procedimientos afectan a los retratos del monarca reinante, que algunos comentaristas han considerado, bien incomprensibles desde la „realidad histórica", bien expresivos de una sátira disimulada.

En la loa para *Duelos de Ingenio y Fortuna*[13] el telón exhibía una pintura con los Héroes de la Fama en torno a Carlos II, síntesis de todo heroísmo y de toda grandeza. Esta idealización de un rey enfermizo, impotente y algo deforme, responde a la creencia en el carácter divino de los reyes, reiterado constantemente en Bances. Poesía e Historia coinciden en su proclamación de la excelsitud de Carlos:

A los siempre augustos años
de Carlos, de cuyas glorias
llena la fama sus trompas
batid las alas, plumas de la Historia
[…] A los años siempre excelsos
en cuya estación dichosa
siendo Carlos quien los cumple
es España quien los logra
templad la lira, musas ingeniosas. (*PC*, I, p. 225)

García Castañón[14], que advierte „contradicción" entre „Historia" y „Poesía" llega a suponer que Bances ironiza:

> nadie que conozca, aun mínimamente, el reinado de Carlos II puede sostener que el rey hechizado excede toda imperfección humana a menos que se retuerza el significado de la frase en el sentido de que la imperfección de Carlos II efectivamente excede, supera la de cualquiera de sus súbditos.

Pero no hay en realidad ninguna contradicción desde la perspectiva que vengo exponiendo. Incluso desde el mero punto de vista más inmediato, previo a cualquier depuración artística, convendría recordar lo que señala Julián Gállego[15] a propósito de los retratos de los reyes:

> esos rostros largos, esas narices caídas, esas mandíbulas prognatas, esos belfos, ese tipo de fisonomía que hay quienes ven en nuestro tiempo como denuncia de la decadencia de una dinastía y de una familia determinada, la de los Habsburgos, fueron en el seiscientos la encarnación de la idea de la majestad en una cara humana.

En 1686 Bances escribe otra comedia histórica, *La restauración de Buda*, esta vez sobre un suceso de actualidad[16]. En su loa aparecen los imperios históricos y grandes héroes, y el telón expresa de nuevo la excelencia de los Austrias ligada a la fe, exhibiendo el águila imperial que colocaba una cruz sobre el capitel de San Esteban, y esta letra:

> La era de César cuente
> el gran año en que volvió
> al césar lo que es del césar
> y lo que es de Dios a Dios.
> (*PC*, I, pp. 111-112)

Los héroes forman un coro que canta las alabanzas del imperio austriaco que supera a todos los anteriores, sin olvidar el nombre de Carlos:

> Cante, Carlos, tu nombre
> y el de Leopoldo
> la Fama, siendo el eco
> uno del otro.
> (*PC*, I, p. 117)

Dios y el César, el emperador, el rey de España, y la fe católica se funden de manera indisoluble en esta visión de Bances.

En compensación de las modificaciones impuestas por los objetivos ideológicos y estéticos Bances explora con insistencia el detallismo histórico, fuente de verosimilitud. En esta de *La restauración de Buda* (*PC*, I, 128 y ss.), integra, por ejemplo, una minuciosa lección de geografía e historia a lo largo de casi 400 versos:

Hay Hungría superior
y inferior, que los antiguos
llamaron las dos Panonias;
confinan con sus distritos
a Oriente la Transilvania
y la Rastzia el curso frío
del Dravo cierra el costado
del austro; luego examino
al septentrión la Polonia,
y a occidente los dominios
de Austria y Stiria: mirad
si debe ser atendido
reino tan famoso
[…]
…Buda, a quien unos dicen
que llamaron los antiguos
Sicambria, aunque otros afirman
que es la Curta que el egipcio
Ptolomeo nos señala,
y hoy los alemanes mismos
la denominaron Ofem,
que en el idioma nativo
quiere decir corte y ella
lo fue de reyes invictos…
Etc.

En *¿Quién es quien premia al amor?*, sobre la reina Cristina de Suecia, integra algunos detalles históricos de batallas o genealogías; la carta de la reina a don Luis de Haro reproduce, por ejemplo, el texto de una carta auténtica publicada por el conde de Rebolledo, y los principales protagonistas tienen modelos históricos reales. Es histórica igualmente la creación de la Orden de Amaranta y la concesión de la misma a don Antonio Pimentel, pero las relaciones de Cristina con España no fueron exactamente como las pinta Bances, y la sucesión cronológica (y causal) de los hechos

representados ha sido alterada en beneficio de la organización poética.

Al comparar Mackenzie[17] esta comedia con el auto de Calderón *La protestación de la fe*, de igual protagonista, halla que Calderón presenta un personaje más cercano a la realidad histórica, más varonil, mientras que Bances Candamo, ceñido „en exceso" al concepto dramático del decoro, presenta un personaje mucho más femenino y cortesano. En realidad lo que sucede es que en este caso Bances ha concebido la obra como una comedia de fábrica más que historial, y el vuelo poético de la ficción todavía es más libre.

Lo mismo pasa en *Por su rey y por su dama*, comedia historial que deriva fuertemente al modelo de fábrica. Dramatiza la toma de Amiens por Hernán Tello Portocarrero (el 10 de marzo de 1597), el cual conquista la ciudad donde vive la dama que corteja. El fondo histórico maneja elementos que figuran en crónicas como la de Carlos Coloma, *Las guerras de los Estados Bajos*, que podría haber sido fuente de Bances, pero la trama amorosa ha sido inventada por el poeta, lo mismo que los personajes secundarios.

La consideración de los elementos históricos en las comedias de Bances requiere también un breve examen de las implicaciones políticas que los estudiosos han visto en su teatro. Dejando aparte una serie de piezas con menciones más pasajeras[18], el núcleo de su supuesto teatro político está constituido por las que Moir califica de «trilogía de alegorías políticas» (*Teatro*, p. XXXII) sobre el tema de la sucesión de España: *El esclavo en grillos de oro* (representada en octubre de 1692), *Cómo se curan los celos* (versión comedia representada el 22 de diciembre de 1692) y *La piedra filosofal* (estrenada el 18 de enero de 1693).

He examinado en trabajos anteriores ya citados los problemas que plantea el considerar estas comedias como „piezas en clave", y no volveré a repetir mis argumentos. Me limitaré a recordar que la Sucesión de la corona, en efecto, es una preocupación obsesiva, agravada por la falta de descendencia de Carlos II. En el conflicto de los pretendientes, es difícil incluso saber con exactitud qué posturas se toman en la política europea y en la corte de Madrid, donde abundan mudanzas, errores de interpretación y juegos dobles[19]. Qué defiende Bances en este panorama no está claro. El Almirante de Castilla, protector de Bances en cierta época[20], fue privado de la reina Neoburgo. El valido anterior, Oropesa, que acaba derribado el 25 de junio de 1691 por la enemiga de la reina, se mostró partidario de José Fernando de Baviera. Carlos II, que no toleraba las discusiones sobre la sucesión (muy abundantes sin embargo), testó a favor de José Fernando, el cual muere en febrero de 1699. El 3 de octubre de 1700 el rey firma el testamento definitivo a favor de Felipe de Anjou. Bances debió de compartir la opinión del Almirante, la reina de Neoburgo y su grupo[21], y apoyar la candidatura del archiduque Carlos de Austria.

El análisis de las obras confirma, creo, esta alineación, pero no muestra, a mi juicio, ninguna campaña sistemática.

Las discrepancias de los críticos revelan las dificultades que plantean los paralelismos estrictos. En *El esclavo en grillos de oro*[22] cree Moir que se satiriza el mal gobierno de Oropesa y del propio rey. Cuervo Arango[23] no ve ninguna sátira política; Penzol[24] ve sátira a don Juan de Austria (que había muerto en 1679, trece años antes); Díaz Castañón[25] no percibe la crítica a Oropesa; Quintero identifica a Adriano con Felipe de Anjou[26], creyendo que este es el elegido de Bances - pero la comedia es de 1692 y Carlos nombra heredero al francés en 1700[27]-. Por este camino no hay modo de establecer correspondencias precisas.

El contenido político de la obra (además de las máximas generales sobre el gobierno)[28] debe de radicar en el planteamiento del problema sucesorio (sin integrar una alegoría orgánica en este sentido) y en las alusiones a ciertos aspectos del gobierno, probablemente relacionables con la concreta situación histórica.

La crítica contra el mal consejero, valido cruel y corruptor, podría, quizá, apuntar a Oropesa, recientemente cesado de su ministerio. Las alusiones a los impuestos, la condición de encargado de hacienda de Lidoro[29] y el ataque a los validos (*PC*, II, p. 209) refuerzan esta hipótesis, pero, insisto, no hay modo de establecer correspondencias estrictas con personajes y sucesos históricos.

Lo mismo puede decirse de las otras comedias, *Cómo se curan los celos* o *La piedra filosofal*, que he comentado en los trabajos aludidos.

Final

El teatro de Bances, en suma, se puede caracterizar como teatro áulico, más que político. Su inclinación historial se enmarca en los objetivos que se propone -la docencia respetuosa del rey- y en los criterios estéticos del predominio de la Poesía sobre la Historia, la cual sirve como maestra del *ars gubernandi* y ejemplo que el pasado ofrece a los presentes, pero que antes de subir al escenario ha de someterse a la depuración decorosa de la superior Poesía.

NOTAS

[1] Este trabajo cuenta con el patrocinio de TC-12, en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica, y del Programa Jerónimo de Ayanz del Plan de Formación de I+D 2009-2010 del Gobierno de Navarra. Uso materiales y argumentos de algunos artículos anteriores que he dedicado a distintos aspectos de Bances, especialmente Arellano, 1988a, 1988b, 1998a, 1998b.

[2] Ver por ejemplo, C. Villar Castejón, 1979; Ch. Andrés, 1991. Estos eruditos hablan de la „deformación histórica", „distorsión histórica", „enfoque poco histórico", „fuentes poco científicas", etc.

[3] Lauer, 1992, p. 26.

[4] *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, que abrevio *Teatro* en lo que sigue.

[5] Este es el sentido de la frase tantas veces citada de Bances del „decir sin decir" y no una pretendida cautela crítica y casi subversiva. Ver Arellano, 1988a, 1988b, 1998a. Lo explica también Saavedra Fajardo: „La educación de los príncipes no sufre desordenada la reprensión y el castigo, porque es especie de desacato. Se acobardan los ánimos con el rigor, y no conviene que vilmente se rinda a uno quien ha de mandar a todos" (*Empresas políticas*, p. 210). Y en otros lugares: „ Lastimar con las verdades sin tiempo ni modo más es malicia que celo […] Conténtese el ministro con que las llegue a conocer el príncipe y si pudiera por señas no use de palabras" (p. 575).

[6] „Ninguna reina ha sido más torpe que Isabela de Inglaterra […] la comedia del Conde de Essex la pinta solo con el afecto, pero tan retirado en la majestad y tan oculto en la entereza […] Precepto es de la comedia inviolable que ninguno de los personajes tenga acción desairada ni poco correspondiente a lo que significa… Pues ¿cómo se ha de poner una princesa indignamente? Y más cuando la Poesía enmienda a la Historia, porque esta pinta los sucesos como son, pero aquella los pone como debían ser" (*Teatro*, p. 35).

[7] Ver Arellano 1998a, 1998b.

[8] Para los datos básicos de la historia ver Brion, 1978 (tomo la cita que sigue de pp. 58-59); O. F. Cognasso, 1967.

[9] Para todas estas calificaciones ver M. Brion, 1978, pp. 67, 71, 129, 129, 130, 165, 194…

[10] Cito por C. a Lapide, *Commentarii*… XXI, col. 352. Aureolus es Paracelso, que adoptó el seudónimo de Philippus Aureolus.

[11] *Commentarii*… II, col. 165.

[12] Villar Castejón, 1979, p. 558.

[13] Estrenada por las compañías de Simón Aguado y Agustín Manuel el 9 de noviembre de 1687, para celebrar el cumpleaños del rey (*Teatro*, pp. XXVI-XXVII).

[14] García Castañón, 1993, p. 232. Aplica a Carlos II las palabras de la reina Tomiris en *¿Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor?*, PC, I, p. 409: „Reina soy, y son los reyes / de la especie de las almas, / no hay sexo que los distinga / cuando el laurel los enlaza, / que la majestad excede / toda imperfección humana", en donde la imperfección se refiere a la de la mujer respecto del varón, según ideas de la época, no a la imperfección de Carlos II, según piensa el estudioso.

[15] Gállego, 1991, p. 231.

[16] Fue estrenada por las compañías de López y Mosquera en el Buen Retiro. La comedia dramatiza la toma de Buda (sector de Budapest) al turco el 2 de septiembre de 1686, por parte de los ejércitos cristianos de la Sacra Liga, impulsada por el emperador Leopoldo, en cuya celebración se representa: „Fiesta real que se representó a sus Majestades en el Coliseo del Buen Retiro en celebridad del augusto nombre del

señor emperador Leopoldo primero, el día quince de noviembre del año pasado de 1686" (*PC*, I, p. 111).

[17] Mackenzie, 1979.

[18] A la política mediterránea contra musulmanes y piratas, o a la corrupción de ciertas actitudes cortesanas, etc.

[19] Ver Maura, 1954, *passim*.

[20] Para la privanza del Almirante con la reina ver, por ejemplo, Adalberto de Baviera, 1938, pp. 160, 190-191, también para su apoyo al archiduque. Para las relaciones del Almirante y Bances recuérdese el romance que le dedica (*Obras líricas*, pp. 121-143). En este romance se queja Bances de Medina Sidonia (en 1693 Medina fue relevado del mando del ejército de Cataluña, entregado al marqués de Villena, protegido de la Neoburgo; Bances exaltó al marqués de Villena famoso en su comedia *El español más amante*). Para la enemistad de Oropesa y la reina, ver Maura, 1954, I, pp. 540-541, por ejemplo. Oropesa era considerado enemigo de las pretensiones austríacas a la sucesión, según informa el embajador Mansfeld (Maura, 1954, I, p. 534).

[21] Es constante en Bances la exaltación de la casa de Austria. Además de las comedias (algunas tan significativas como *La restauración de Buda* o *El Austria en Jerusalén*), ver, por ejemplo, el poema „El César africano" o el Romance V (*Obras líricas*). La Fe y la Casa de Austria se identifican.

[22] Moir la llama „comedia política de extraordinaria sutileza" (*Teatro*, p. XXX). Cree que causó gran escándalo y fue motivo de una grave herida que recibió Bances en circunstancias oscuras. Pero no debió de ser tan escandalosa ya que en las semanas siguientes estrenó otras dos obras que a juicio de Moir aún eran más provocativas.

[23] Cuervo Arango, 1916, p. 21.

[24] Penzol, 1974.

[25] Díaz Castañón, 1981, p. 392.

[26] Quintero, 1986, p. 44: „The play may be seen as a drame à clef where the characters of the play correspond to the chief players in a real court […] Trajan is an idealized […] dramatic double for Carlos II, and Hadrian is probably the personification of Philip of Anjou, Bances Candamo's personal choice for successor".

[27] En 1692 la relación con Francia es muy difícil. El 14 de febrero de 1692 responde Carlos II a Inocencio XII acerca de la paz: „Mientras no se abatiere el poder del rey de Francia y se le redujere con la fuerza a los justos términos de la razón, no podrá haber paz" (Maura, 1954, II, p. 18). Por estas fechas solo se toman en consideración las pretensiones del archiduque y, si era varón, como fue, del hijo venturo de Mª Antonia y Max Manuel de Baviera.

[28] Que no dejan de ser políticos, pero en un sentido general de „filosofía y moral política".

[29] Ver *PC*, II, pp. 216, 228… Oropesa intentó la reforma de Hacienda, pero sus

medidas provocaron grandes protestas.

BIBLIOGRAFÍA

1. Andrés, Christian, *Visión de los Pizarros, de la conquista del Perú y de los indios en el teatro de Tirso de Molina*, Kassel, Reichenberger, 1991.

2. Arellano, Ignacio, „Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro", *Iberoromania*, 27-28, 1988a, pp. 42-60.

3. _____ „Teoría dramática y práctica teatral: sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo", *Criticón*, 42, 1988b, pp. 169-92.

4. _____ „Poesía, historia, mito, en el drama del Siglo de Oro. Los blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo", en Kurt Spang (ed.) *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1998a, pp. 171-92.

5. _____ „Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Bances Candamo", en Christoph Strosetzki (ed.), *Studia Hispanica. Teatro español del Siglo de Oro*. Teoría y práctica, Madrid /Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1998b, pp. 1-26.

6. Bances Candamo, Francisco Antonio, *Obras líricas*, ed. Fernando Gutiérrez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1949.

7. _____ *Poesías Cómicas. Obras póstumas de D. Francisco Bances Candamo*, Madrid, Blas de Villanueva, 1722, 2 vols.

8. _____ *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan Moir, London, Tamesis Books, 1970.

9. Baviera, Alberto de, *Mariana de Neoburgo*, Madrid, Espasa Calpe, 1938.

10. Brion, Marcel, *Frédéric II de Hohenstaufen*, París, Tallandier, 1978.

11. Cognasso, Francesco, *Storia delle Crociate*, Varese, Dall'Oglio, 1967.

12. Cuervo Arango, Francisco*, Francisco Antonio de Bances y López Candamo. Estudio bio-bibliográfico y crítico*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1916.

13. Díaz Castañón, Carmen, „*El esclavo en grillos de oro*. Acercamiento al teatro político de Bances Candamo", en *Actas del Coloquio Teoría y realidad del teatro español del siglo XVII. La influencia italiana* (Roma, 16-19 de noviembre de 1978), Roma, Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma, 1981, pp. 387-418.

14. Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.

15. García Castañón, Santiago, „La autoridad real en el teatro de Bances Candamo", en Barbara Mujica, Sharon D. Voros y Matthew David Stroud (eds.), *Looking at the „Comedia" in the Year of the Quincentennial* (Symposium on Golden Age Drama), Lanham, MD, University Press of America, 1993, pp. 229-234.

16. Lapide, Cornelius a, *Commentarii… R. P. Cornelii a Lapide*, Paris, Lu-

dovicum Vives, 1878.

17. Lauer, Robert, „La tragedia histórica del Siglo de Oro", *Noesis*, 8, 1992, pp. 25-37.

18. López Pinciano, Alonso, *Filosofía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953.

19. Mackenzie, Ann L., „Dos comedias tratando de la reina Cristina de Suecia: *Afectos de odio y amor* por Calderón y *Quién es quien premia al amor* por Bances Candamo", en Hans Flashe (ed.), *Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglo-germano (Woffenbüttel, 1975)*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1979, pp. 56-70.

20. Maura, Duque de, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Espasa Calpe, 1954.

21. PC, Bances Candamo, Francisco Antonio, *Poesías Cómicas. Obras póstumas de D. Francisco Bances Candamo*, Madrid, Blas de Villanueva, 1722, 2 vols.

22. Penzol, Pedro, „Un centauro en una zarzuela de Bances Candamo" en *Escritos de Pedro Penzol*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1974, pp. 45-58.

23. Quintero, Cristina, „Political Intentionality and Dramatic Convention in the Teatro palaciego of Francisco Bances Candamo", *Revista de Estudios Hispánicos*, 20, 1986, pp. 37-53.

24. Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.

25. Villar Castejón, Caridad, „Valoración histórica de Francisco Antonio de Bances Candamo. *El Austria en Jerusalén*", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 33, 1979, pp. 545-565.