

# CULTURAS Y ESCRITURAS ENTRE SIGLOS (DEL XVI AL XXI)

Alain Bègue, María Luisa Lobato,  
Carlos Mata Induráin y Jean-Pierre Tardieu (eds.)



Alain BÈGUE, María Luisa LOBATO,  
Carlos MATA INDURÁIN y Jean-Pierre TARDIEU  
(eds.)

*CULTURAS Y ESCRITURAS  
ENTRE SIGLOS  
(DEL XVI AL XXI)*

Pamplona  
SERVICIO DE PUBLICACIONES  
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
2013

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 16  
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Alain Bègue, María Luisa Lobato, Carlos Mata Induráin y Jean-Pierre Tardieu (eds.), *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 16 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:  
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:  
© De la edición, Alain Bègue, María Luisa Lobato, Carlos Mata Induráin y Jean-Pierre Tardieu.  
© De los trabajos, los autores.  
© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-384-6.

## ÍNDICE

PRESENTACIÓN .....	5
Amélie ADDE, «La escenificación de la Historia en <i>Luces de bohemia</i> de Valle-Inclán: una estética áurea al servicio de la modernidad» .....	7
María Rosa ÁLVAREZ SELLERS, «La creación de un teatro nacional en Portugal: de la tragedia finisecular al drama romántico» .....	19
Ignacio ARELLANO, «Una comedia política y zoológica de principios del XVIII: <i>El sueño del perro</i> , con su loa» .....	31
Alain BÈGUE, « <i>Academia que se celebró en palacio en la real presencia de sus Majestades, estando en público el día veinte de febrero de este año de 1700</i> : sociabilidad cortesana y República de las Letras en las postrimerías del reinado de Carlos II» .....	45
J. Enrique DUARTE, «En torno a una edición crítica de <i>El Austria en Jerusalén</i> de Francisco Antonio Bances Candamo» ...	121
Lia GIACHERO, «Clases de griego. El papel de la cultura clásica en la formación de Virginia Woolf» .....	135
Emma HERRÁN ALONSO, « <i>El Pelegrino de la vida humana</i> (Toulouse, 1490): avatares de un texto castellano de origen francés entre la Edad Media y el Renacimiento (con una especial mirada a su tradición iconográfica)» .....	147

María Luisa LOBATO, «De la vieja a la nueva germanía: el entremés inédito <i>Tretas y trazas de Maladros y burla de los ciegos</i> (fines del siglo XVII)» .....	199
Maria Cristina OSSWALD, «“Curiosità e tesori da ogni parte del mondo”: Stefano Borgia, un cardenal coleccionista en la Europa de las Luces» .....	231
Jean-Pierre TARDIEU, «Los negros de Hispanoamérica en la visión predestinacionista del inglés Thomas Gage (1648)» ...	257
M. <sup>a</sup> Gabriela TORRES OLLETA, « <i>Hibleo laberíntico lírico y músico</i> de la ciudad de Sangüesa (1707)» .....	275

EN TORNO A UNA EDICIÓN CRÍTICA DE *EL AUSTRIA*  
EN JERUSALÉN DE FRANCISCO ANTONIO BANCES  
CANDAMO

J. Enrique Duarte  
GRISO-Universidad de Navarra

Esta aportación me va servir para plantear algunos problemas en el comienzo de mi trabajo de edición crítica de la comedia *El Austria en Jerusalén*, obra de Francisco Antonio Bances Candamo, calificado por Rozas como «escritor límite», puente de conexión entre el Barroco y la Ilustración, idea esta que ha sido defendida por García Castañón<sup>1</sup> y desarrollada con gran brillantez por Suárez Miramón, quien propugna que el escritor asturiano es un precursor de la ideología racionalista y de la estética romántica dada la importancia que tiene en su obra la magia, lo sobrenatural, el detallismo escenográfico que preludian espectáculos propios de la ópera wagneriana y la utilización de la música no solo con criterios estéticos sino buscando un equilibrio en la representación.

*El Austria en Jerusalén* presenta diez testimonios: dos manuscritos que se encuentran en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 14.832 y Ms. 16.842); tres apuntes escénicos de la Biblioteca Municipal de Madrid y cinco ediciones: la *princeps* se publica dentro de un volumen de *Comedias escogidas* editado por Francisco Martínez Abad en 1704. A esta edición siguen la del segundo tomo de *Poesías cómicas* de

<sup>1</sup> Ver García Castañón, 1991, p. 29: «Lejos de ser un autor decadente, ciego imitador de Calderón, como afirma en un viejo ya artículo W. Shaffer Jack, Bances Candamo aparece en esta comedia como un enérgico eslabón entre la vieja *Weltanschauung* Barroca y la nueva cosmovisión ilustrada. Estamos, en definitiva, ante un “escritor límite”, usando la feliz expresión acuñada por Rozas en su esclarecedor artículo sobre Bances Candamo».

1722, una suelta impresa sin año en Sevilla, en la imprenta de Diego López de Haro, y otras dos sueltas, una publicada en Valencia, en la imprenta de la Viuda de Orga, en 1762, y otra suelta copia de la anterior realizada en Madrid, en la imprenta Librería González, y sin año.

El cotejo de los testimonios, ya realizado, no parece muy complicado y no se encuentran pasajes muy dificultosos, pudiéndose establecer una edición ecléctica que nos va a permitir restaurar un texto muy cercano al escrito por Bances Candamo.

No encontramos muchas explicaciones en los críticos sobre la fecha de composición de *El Austria en Jerusalén*. Duncan W. Moir explica que esta comedia se representa por primera vez en Valladolid en 1695<sup>2</sup>, una vez que Bances ha dejado Madrid y su función de poeta oficial de la corte y es considerada por la totalidad de los críticos que se han acercado a ella como una «comedia histórica». Podemos suponer que la obra se escribió antes de esa fecha, pero no he encontrado ningún estudioso que haya planteado la hipótesis de una fecha de redacción anterior.

Bances Candamo, en su poética teatral inconclusa y titulada el *Teatro de los teatros*, clasificó la producción dramática de su época en las categorías que denominó con los términos de *amatorias* e *historiales*. Dentro de las *amatorias* Bances encuentra dos tipos: las de capa y espada (en las que «los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo»<sup>3</sup>) y las *de fábrica* (en las que «sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etc., y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios casos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños y más altos y peregrinos»<sup>4</sup>). Y por otro lado, encontramos las *historiales*, definidas por el propio Bances así:

Las comedias de historia, por la mayor parte, suelen ser ejemplares que enseñen con el sujeto eficazísimo [...] El mayor cuidado del poeta es no escoger casos horrorosos y de mal ejemplar, y el patío tampoco los sufre. Entretéjese la historia del artificio, pero no es este su lugar. Solo diré que

<sup>2</sup> Bances, *Teatro de los teatros*, p. xxxii. Ver Zugasti, 2009, p. 599.

<sup>3</sup> Bances, *Teatro de los teatros*, p. 33.

<sup>4</sup> Bances, *Teatro de los teatros*, p. 33.

el argumento de una comedia historial es un suceso verdadero de una batalla, un sitio, un casamiento, un torneo, un bandido que muere injusticiado, una competencia, etc.<sup>5</sup>

Arellano ha estudiado con bastante precisión la clasificación de los géneros en los que trabajó Bances, llegando a la conclusión de que las obras más apreciadas por el autor eran las comedias historiales<sup>6</sup> (a semejantes conclusiones llegarán más tarde García Castañón o Kumor<sup>7</sup>), rechazando otros géneros típicos de la dramaturgia áurea como la comedia de capa y espada, a la que consideraba como inverosímil por sus lances muy artificiales<sup>8</sup>.

Un rápido análisis de la anterior definición nos hace apreciar algunas claves interesantes del teatro banciano. En primer lugar, se destaca la función educativa de este teatro («suelen ser ejemplares que enseñen con el sujeto eficazísimo»), evitando para ello escoger los «casos horrorosos y de mal ejemplo». Y en segundo lugar, Bances menciona que hay que «entretrejer la historia del artificio», que interpreto como la obligación que tiene el poeta de mezclar la historia y la poesía, elemento que ya analicé en mi trabajo sobre *La restauración de Buda*<sup>9</sup>.

El problema de la relación entre poesía e historia es interesante en el caso de los géneros muy ligados por su esencia a la historia como la épica o la tragedia, cuya fábula, según Aristóteles, también se basa en materiales históricos. En esta época, se pensaba que el poeta debía entretrejer la historia con la poesía, lo que sucedió con lo que podría haber sucedido. A este respecto, me parece muy significativa la cita de Pinciano en su epístola quinta:

Los poemas que sobre historia toman su fundamento son como una tela cuya urdimbre es la historia y la trama es la imitación y 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

<sup>5</sup> Bances, *Teatro de los teatros*, p. 35.

<sup>6</sup> Arellano, 1988a, pp. 43-44; Arellano, 1998b, pp. 13-14.

<sup>7</sup> García Castañón, 1995 y Kumor, 2009. González, 2009, pp. 88-89, contrasta dos obras (*El Austria en Jerusalén* y *La restauración de Buda*) a través de los trabajos de Villar y Duarte.

<sup>8</sup> Arellano, 1988a, pp. 43 y ss.

<sup>9</sup> Ver Duarte 2005 y 2007.

pareciere, como no sea más la historia que la fábula, porque en tal caso será el poema imperfecto<sup>10</sup>.

Es decir, el poema cuya base es la historia ha de estar compuesto también por elementos inventados de modo verosímil. Si analizamos las opiniones de los escritores épicos españoles, veremos que la invención verosímil forma parte de la narración, mezclándose de igual manera con elementos históricos. Virués se justificaba en su *Monserrate*: «He usado de la invención poética en la parte que lo ha permitido la historia humana, que es lo que toca al ermitaño Garín». Cristóbal de Mesa en su poema *Las Navas de Tolosa* explicaba: «Advertirán lo que habrá costado introducir la invención de la fábula y el ornato de la verosimilitud para que la tela fuese uniforme, y que esta que la historia ofrece desnuda quedase no solo vestida, pero aun compuesta con algunas galas»; Balbuena en su *Bernardo*: «Y así para mi obra no hace al caso que las tradiciones que en ella sigo sean ciertas o fabulosas, que cuanto menos tuviesen de historia y más de invención verosímil, tanto más se habrá llegado a la perfección»; y Juan Rufo en su *Austriada*: «En cuanto al hecho de las cosas que trato, forzosamente habrá diferentes opiniones como las hay en todas las cosas que muchos deponen. Lo que yo pude hacer fue en las evidencias estar a lo cierto, y en las dudas atenerme a lo verosímil»<sup>11</sup>. Es lo que demostré en *La restauración de Buda* y lo que creo que encontramos en un grado más alto en *El Austria en Jerusalén*.

Pero lo que llama la atención de esta comedia es que Bances escogiese precisamente un «caso horroroso y de mal ejemplar». *El Austria en Jerusalén* narra lo que se ha denominado la sexta cruzada o la toma de Jerusalén el año 1229 por parte de Federico II Hohenstaufen. Lo curioso del caso es que, si buscamos en un diccionario como Covarrubias el nombre de este emperador, nos aparece una breve referencia a él y a su abuelo, Federico Barbarroja:

Federico Barbarroja, que fue valeroso y de grandes partes si no las amancillara con ser desobediente a los mandamientos de la Santa Iglesia.

Federico Segundo. No fue menos contrario a la sede apostólica, el cual murió a manos de Manfredo, su hijo bastardo<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Cita en Zugasti, 1993, vol. 1, p. 51. Ver también Miñana, 2002, pp. 47 y ss.

<sup>11</sup> Todos estos ejemplos los tomo de Porqueras Mayo, 1961, pp. 29 y ss.

<sup>12</sup> Ver Covarrubias, *Tesoro*, ed. Arellano y Zafra, s. v. *Federico*.

La historia de esta aventura de la sexta cruzada es muy novelesca y voy a perfilar algunos datos.

Federico II Hohenstaufen había prometido unirse a las cruzadas ya en 1215, pero su tutor, el Papa Honorio III, le había dejado unos años para que solucionase sus asuntos en Alemania. La verdadera historia de la sexta cruzada que trata *El Austria en Jerusalén* comienza cuando el rey regente de Jerusalén, Juan de Brienne<sup>13</sup>, en otoño de 1222 decide ir a Roma para encontrar un esposo para su hija, la reina Yolanda, y el apoyo del Papa para su reino. La niña, Yolanda, tenía solo once años, y él ya pasaba de los setenta. El Papa ve que este matrimonio de Federico II con Yolanda, reina de Jerusalén, es una forma de comprometer al Emperador con la cruzada.

En agosto de 1225 se recoge a la joven Yolanda en Acre y se la lleva a Italia. El Emperador la espera en Brindisi el 9 de noviembre de 1225 y se celebra la boda en la catedral. Federico tenía 31 años y las historias lo describen con el pelo rojizo característico de los Hohenstaufen; facciones correctas, boca gruesa y unos ojos verdes fríos de mirada bastante intimidatoria. Su brillantez intelectual estaba fuera de dudas: hablaba correctamente seis idiomas (francés, alemán, italiano, latín, griego y árabe). Estaba versado en filosofía, ciencias, medicina e historia natural. Sin embargo, no era un tipo agradable. El perfil que nos ha quedado de él lo describe como cruel, egoísta, astuto, implacable como enemigo y nada de fiar como amigo. Su desenfreno en los placeres eróticos de toda índole sorprendía en todas partes.

Al día siguiente de su boda da pruebas de su verdadera calaña. El primer gran disgusto se produce por la riña que mantienen el suegro y el yerno porque la esposa se entera de que el recién casado había seducido la noche de bodas a una de sus primas. Además, el Emperador despide a su suegro, al que le niega su derecho a la regencia, asumiéndola él. En cuanto a su mujer, la emperatriz Yolanda, Federico II la envía a un harén que tenía en Palermo y allí viviría añorando su brillante vida de Ultramar hasta que el 25 de abril de 1228 dio a luz a un niño, llamado Conrado. Yolanda fallecerá seis días después. A partir de entonces, Federico intentará maniobrar para ser conside-

<sup>13</sup> Tomo los datos que siguen de Runciman, 1994, vol. 3, pp. 167 y ss.

rado regente de su hijo, ya que el derecho al trono de Jerusalén lo tenía su hijo Conrado a través de su madre y no él.

El 2 de julio de 1225 vuelve a prometer a los legados papales que marcharía a la cruzada en agosto de 1227: enviaría mil caballeros para la lucha y 100.000 onzas de oro como fianza, que pasarían a la Iglesia si rompía su promesa.

Esos dos años, Federico los utilizó para establecer un gobierno propicio en sus tierras de Italia del norte y poder así conectarlas con Alemania. Pero su viejo tutor, Honorio III, a quien tantas veces había engañado, muere en marzo de 1227. El nuevo Papa, Gregorio IX, era una mente clara y legalista con una fe soberbia e inflexible en el poder del Papado. Severo y ascético, era un hombre al que no le caía bien Federico. Y este, viendo una persona tan inflexible, está dispuesto a partir en verano de 1227, embarcando el 8 de septiembre de ese año. Sin embargo, el campamento cristiano fue acosado por una epidemia de malaria y Federico enfermó, con lo que hubo de retrasar de nuevo su salida. Pero el Papa Gregorio IX no le creyó, pensando que era otra de sus mentiras y lo excomulgó inmediatamente, ratificando la excomunión en noviembre de 1227. Federico protestó airadamente y siguió con sus preparativos para la cruzada, a pesar de que el Papa le advirtió que no siguiese con sus planes de Guerra Santa porque no pertenecía ya a la Iglesia. No obstante, embarcó el Emperador en Brundisi el 28 de junio de 1228.

El Papa, al enterarse de que Federico ha marchado a la cruzada, le vuelve a excomulgar por haber partido sin haber obtenido la absolución a la excomunión anterior. Esto era un problema muy serio porque se dudaba de que los juramentos de fidelidad que los reyes y caballeros le prestaban fuesen válidos. Muchas personas piadosas no querían colaborar con él, como los caballeros templarios y los hospitalarios, quienes no podían tener nada que ver con un excomulgado. Solamente le quedaba el apoyo de los caballeros teutónicos, cuyo maestro, Germán de Salza, era amigo suyo. Federico se da cuenta de que no tiene el número suficiente de soldados para poder plantear una guerra abierta contra los musulmanes y además se entera de que el Papa prepara un ejército para invadir sus territorios de Italia, así que no le quedaba más posibilidad que la diplomacia.

El sultán de Egipto, al-Kamil, estaba necesitado de la misma solución: las negociaciones con los cristianos. La alianza con sus tres hermanos para derrotar a la quinta cruzada no había sobrevivido mucho

y los tres hermanos empezaban a desconfiar de los otros. Al-Kamil necesitaba ayuda del Emperador para enfrentarse a las amenazas que suponía la agresiva política de sus parientes.

En este ambiente, Federico marcha contra Jaffa y la fortifica. El 11 de febrero de 1229 empiezan las negociaciones y firma un tratado de paz. De esta forma la ciudad de Jerusalén pasa a poder de los cristianos, lo mismo que la ciudad de Belén. Pero en la ciudad de Jerusalén los musulmanes se quedaban con la parte del Templo, la Cúpula del Peñasco y la mezquita de al-Aqsa con la libertad de entrada y culto. La paz debía durar diez años.

Así, sin un solo enfrentamiento, el Emperador había recuperado los santos lugares para la Cristiandad. Pero todo el mundo estaba en contra del tratado. A los musulmanes les producía terror, porque pensaban que se había traicionado al Islam. Los propios imanes de al-Kamil le insultaban en público por haber entregado Jerusalén.

Lo mismo ocurría con los cristianos. Muchos de ellos estaban disgustados por no haber conquistado Jerusalén por las armas y no comprendían la razón de que los infieles conservasen sus lugares sagrados. Además veían inviable tácticamente mantener Jerusalén bajo su poder. Las órdenes militares, salvo los teutónicos, no querían saber nada de él y nadie defendió que se levantase su excomunión.

El sábado 17 de marzo de 1229 Federico hizo su entrada solemne en Jerusalén, en un cortejo deslucido. De las órdenes militares solo acudieron los teutónicos, muy pocos barones del reino de Jerusalén quisieron ir y lo mismo pasó con el clero: los obispos de Sicilia y sus amigos ingleses Pedro de Winchester y Guillermo de Exeter fueron la excepción. Cuando a la mañana siguiente, domingo 18 de marzo, Federico fue a misa a la iglesia del Santo Sepulcro, ni un solo sacerdote acudió allí a celebrarla. Solo le esperaban la soldadesca y los caballeros teutónicos. Federico colocó su corona encima del altar del Calvario y después la cogió y se la ciñó él mismo a la cabeza. Pero los musulmanes tampoco lo apreciaban. Les desconcertaba que lanzase injurias contra su propia religión y ese interés sincero por el Islam que demostraba tener. Parecía más bien un hombre sin religión. Al final, debe abandonar Jerusalén al enterarse de que su propio suegro está invadiendo sus territorios italianos con un ejército papal. Su salida de la ciudad no puede ser más triste: decide embarcarse el 1 de mayo al despuntar el alba para que no hubiese testigos, pero la gente

se entera y le despide arrojándole estiércol y entrañas de animales a su paso.

De todos los grandes cruzados, Federico II es el más decepcionante. En el reino de Jerusalén actúa de manera torpe y se crea enemigos innecesarios. El reino de Jerusalén estaba formado por pequeñas ciudades y castillos sin mucha conexión entre sí y la estabilidad dependía de las autoridades locales, de los nobles y barones a los que Federico II humilla y burla, poniéndolos en su contra. Lo mismo pasaba con las órdenes militares: ellas podían proporcionar reclutas para la guerra, pero dependían del Papa y no podían ponerse a las órdenes de un excomulgado y un enemigo de la Cristiandad.

A la salida de Federico, Jerusalén siguió siendo una ciudad abierta e insegura para los cristianos. Los bandidos musulmanes seguirán robando y matando a los peregrinos cristianos que iban a la ciudad y la relaciones entre las dos religiones continuarán igual de tensas.

Muy diferente es el panorama que describe Bances Candamo en su comedia, donde la clave fundamental será la religiosa. Federico II es presentado como un hombre de una inmensa piedad religiosa, que inicia la cruzada para vengar la derrota experimentada por las tropas cristianas en la anterior cruzada y con el ansia de liberar los santos lugares para devolvérselos a la Cristiandad. La relación con el Papa Honorio III es excelente y es tratado como el hijo predilecto de la Cristiandad. Al llegar Juan de Breña (el histórico Juan de Brienne), Federico le consuela por la pérdida del reino de Jerusalén y promete recuperarlo y, a pesar de que el Papa ha dispuesto su matrimonio con la bellísima Violante (la histórica Yolanda), decide no celebrar sus bodas hasta la toma definitiva de Jerusalén (vv. 2260 y ss.). La entrada de Federico a la ciudad santa es también espectacular:

El sagrado *Lignum crucis*  
que adquirimos en la toma  
de Nazareth 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,  
que de donde salió Cristo

con insignias afrentosas  
no fuera bien parecido  
que entrase yo con más pompa (vv. 3158-3171).

A esta simbología hay que añadir todo lo que supone la descripción de los santos lugares (Nazareth, Belén, Jerusalén con las estaciones de la Pasión de Nuestro Señor) y la referencia a la santa casa de Loreto que aparece también a lo largo de la obra.

La crítica moderna ya ha señalado la distancia entre la historia real de Federico II y la comedia *El Austria en Jerusalén*<sup>14</sup>. Dentro de la mentalidad creativa de Bances Candamo, esta manipulación de los sucesos históricos era factible por la propia esencia del arte. De hecho, en su preceptiva *Teatro de los teatros* ya advertía:

Es hoy la comedia española [...] abundante de todos los ejemplares de la vida como la historia, y aun mejor que ella, porque así como la pintura llega después de la naturaleza y la enmienda, imitándola (pues jamás está tan airoso un caballo vivo como pintado, ni siempre tiene el ropaje en el cuerpo vivo aquel aire que le ahueca y le hermosea en el delineado, porque siempre debe imitar lo más airoso de la naturaleza), así la poesía llega después de la historia y, imitándola, la enmienda, porque aquella pone los sucesos como son y esta los exorna como debían ser, añadiéndoles perfección, para aprender en ellos. Reduce a la cláusula de dos horas los acontecimientos de muchos años, poniéndolos tan naturales que parece que no pudieron suceder de otro modo, y expresándolos tan vivos que se cree que están sucediendo<sup>15</sup>.

De esta cita habría que destacar dos claves, ya estudiadas anteriormente por Ignacio Arellano, que permiten explicar estas manipulaciones tan bruscas de la verdad histórica: por lado, el teatro como herramienta de educación de príncipes («añadiéndoles [a los acontecimientos] perfección, para aprender de ellos»)<sup>16</sup> y, por otro, el deco-

<sup>14</sup> Arellano, 1988a, p. 45. Ver García Castañón, 1995, p. 50: «Bances Candamo reescribe la historia, la teatraliza contando los sucesos “como debían de ser”, y utilizándolos para que sirvan a su propósito, sea político, propagandístico, o de mera efectividad dramática. Pecadillo venial, en fin, que le está permitido al poeta cómico y que el espectador o lector deben benévolamente perdonar».

<sup>15</sup> Bances, *Teatro de los teatros*, p. 50.

<sup>16</sup> Ver Arellano, 1988b, pp. 177-178.

ro, elemento esencial en la poética banciana («expresándolos tan vivos que se cree que están sucediendo»).

Para Bances, el teatro constituía una herramienta muy útil que permitía el descanso<sup>17</sup> del gobernante y su instrucción, evitando así que perdiese su valiosísimo tiempo. El hecho de que Bances fuese el poeta oficial de la corte nos obliga a admitir con Arellano dos premisas: a) la exaltación y la alabanza de los reyes y personajes de la familia y la estirpe real<sup>18</sup>; y b) la obligación de instruir a los reyes, que se manifiesta a través de una insistencia en la guerra total contra el musulmán (como ocurre también en *La restauración de Buda*) y, lo más importante, la proposición de un modelo de rey que el monarca puede imitar para poder gobernar adecuadamente (lo que no significa que exista un proyecto político detallado), pero sí la explicitación de una serie de virtudes para el monarca como son el autodomínio, la serenidad y la inmutabilidad<sup>19</sup>.

El segundo elemento esencial de la poética banciana, y que explicaría los cambios introducidos en esta comedia, es el del decoro como advierte en el propio *Teatro de los teatros*:

<sup>17</sup> Ver Arellano, 2010, pp. 32-33.

<sup>18</sup> Arellano, 1988a, pp. 47-48. También Zugasti, 2009, pp. 599-600. Desde esta perspectiva, no tiene sentido la crítica de García Castañón, 1993, pp. 230-231, en la que explica que los malos gobernantes que aparecen en sus comedias son una crítica a la decrepitud cortesana que salpica al rey, una especie de caricatura que difumina la imagen del poder. Tampoco encuentro mucho sentido al asombro de Villar Castejón, 1979, p. 547: «El fervor monárquico, común a todos los comediógrafos del XVII, adquiere en Bances caracteres de patetismo. En efecto, esa admiración entusiasta que en Lope resulta explicable, y razonable en Calderón, reviste en nuestro autor, acentos casi heroicos por el empeño de defender una monarquía que a la sazón se encuentra en manos de un inepto, pero de un inepto que es, sin embargo y pese a todo, el monarca más poderoso del mundo». Para Arellano, 2010, pp. 27-29, estas comedias transmiten una imagen del rey esencialmente positiva.

<sup>19</sup> Ver Arellano, 1988a, p. 51; y Arellano, 1988b, pp. 171-172. Esas virtudes se expresan de forma muy gráfica en *El Austria en Jerusalén* en el momento en el que Federico anima a Juan de Breña tras la pérdida de su imperio (vv. 343-353): «Nada a los reales pechos / debe contrastar y nada / los ánimos generosos / asusta ni sobresalta. / Ninguna excelencia es / más digna de los monarcas / que ser de ánimo inmutable / a tempestad y a bonanza, / dando a entender en fortunas / favorables o contrarias / que ni lo adverso se teme / ni lo próspero se extraña, / propiedad por que los reyes / serenísimos se llaman».

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<sup>20</sup>.

Bances está obsesionado por el decoro moral y el decoro dramático<sup>21</sup>. Pero el problema es que los personajes históricos, como ocurre con Federico, no siempre son decorosos, por lo que la poesía deberá cambiar la historia:

Y más cuando la Poesía enmienda a la Historia, porque esta pinta los sucesos como son, pero aquella los pone como debían ser<sup>22</sup>.

Para terminar debemos tener en cuenta que se conserva parte de la música de *El Austria en Jerusalén* en un manuscrito de la Cofradía de la Novena. Se trata de los dos fragmentos cantados que se encuentran al comienzo de los actos primero y segundo. En el primero de ellos, el emperador Federico está durmiendo y se le aparecen en sueños Jeremías y la ciudad de Jerusalén cantando:

¡Ay, mísera de ti, Jerusalén!,  
llora, suspira, gime;  
y en ansia tan cruel,  
conviértete al Señor, procure el llanto  
tu dolor en tus lágrimas verter (vv. 21-25).

El segundo fragmento cantado que se conserva son las lamentaciones de Violante (la emperatriz) mientras está prisionera del Soldán en la ciudad de Jerusalén:

MÚSICA	Acuérdame, memoria, el dolor mío y exhalaré mi pena en mis suspiros.
<i>Canta</i> ISBELLA	De Jerusalem las torres, del tiempo padrón antiguo, de árabes lunas corona el gran Soldán Saladino (vv. 1062-1067).

<sup>20</sup> Ver Bances, *Teatro de los teatros*, p. 35.

<sup>21</sup> Arellano, 1998b, p. 6.

<sup>22</sup> Bances, *Teatro de los teatros*, p. 35.

Esta música nos puede ayudar a reconstruir lo que originalmente era una fiesta teatral para la corte y hacernos una idea de esta dimensión tan importante en el teatro banciano como ha estudiado ejemplarmente Blanca Oteiza<sup>23</sup>, y que creo tiene su interés porque la música es un elemento que no siempre se ha conservado. Penzol ya llamaba la atención sobre este asunto y explicaba que:

No conocemos la música de *Cómo se curan los celos y Orlando furioso* pero Rafael Mitjama y Henri Collet reproducen en la *Enciclipédie de la Musique*, París, 1920, un trozo del *Austria en Jerusalén* compuesto por Miguel Ferrer del cual se conserva otro fragmento<sup>24</sup>.

Nos queda una última cuestión muy importante. Bances escribió esta comedia en la corte, para ser representada en ella y probablemente antes de su salida como poeta oficial. Uno de los personajes claves es la figura de Leopoldo VI, duque de Austria, que permite ensalzar al Emperador, a la reina madre y al monarca Carlos II. ¿Se escribió esta obra con intención de apoyar a un determinado candidato a la corona española? De momento, no lo sé y creo que esta cuestión podría ser materia para tratar en otro artículo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., «Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro», *Iberoromania*, 27-28, 1988a, pp. 42-60.
- , «Teoría dramática y práctica teatral sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón*, 1988b, pp. 169-192.
- , «Poesía, historia, mito en el drama áureo: los blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo», en *El drama histórico. Teoría y comentarios*, ed. K. Spang, Pamplona, Eunsa, 1998a, pp. 171-192.
- , «Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Bances Candamo», en *Studia Hispanica. Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Ch. Strosetzki, Madrid / Frankfurt am Main, Vervuert / Iberoamericana, 1998b, pp. 1-26.
- , «La imagen del poder en el teatro de Bances Candamo, poeta áulico de Carlos II», *Rilce*, 26.1 2010, pp. 23-36.

<sup>23</sup> Oteiza, 2007.

<sup>24</sup> Penzol, 1974, p. 33.

- BANCES CANDAMO, F. A. de, *Teatro de los teatros*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis Books, 1970.
- COVARRUBIAS HOROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Vervuert / Iberoamericana, 2006.
- DUARTE, J. E., «Poesía e historia en *La restauración de Buda* de Francisco Bances Candamo», en *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Coloquio Internacional elaborado por el Laboratorio de Investigaciones: lenguas y literaturas románicas, E. A. 1925. Pau, 21 y 22 de noviembre de 2003*, ed. I. Ibáñez, Pamplona, Euns, 2005, pp. 283-307.
- , «Fuentes y representación de *La restauración de Buda*, comedia bélica de Bances Candamo», en *Guerra y paz en la comedia española: actas de las XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro 4, 5, 6 de julio de 2006*, ed. F. B. Pedraza Jiménez et al., Ciudad Real, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 259-274.
- GARCÍA CASTAÑÓN, S., «Corrientes del pensamiento maquiavélico en una comedia inédita de Bances Candamo», *Cuadernos de Aldeu*, 7, 1991, pp. 19-29.
- , «La autoridad real en el teatro de Bances Candamo», en *Looking at the «Comedia» in the Year of the Quincentennial (Symposium on Golden Age Drama)*, ed. B. Mujica et al., Lanham, University Press of America, 1993, pp. 229-234.
- , «La teatralidad de la historia: sobre el episodio de la conquista de Amiens por los españoles en 1597», en *Texto y espectáculo. Selected Proceedings of the «Fourteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium» (March 9-12, 1994 at The University of Texas, El Paso)*, ed. J. L. Suárez García, York (South Carolina), Spanish Literature Publications Company, 1995, pp. 37-50.
- GONZÁLEZ, A., «La técnica dramática de Bances Candamo», en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. J. Farré, Madrid / Frankfurt am Main, Vervuert / Iberoamericana, 2009, pp. 71-91.
- KUMOR, K., «El teatro histórico de Bances Candamo: entre política y mitificación del pasado», *Theatralia*, 9, 2007, pp. 123-136.
- MIÑANA, R., *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Newmark, Juan de la Cuesta, 2002.
- OTEIZA PÉREZ, B., «La música de *Quién es quien premia al amor*, de Bances: estructura y función dramáticas», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aúsecular*, ed. A. Cassol y B. Oteiza Pérez, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 151-175.
- PENZOL, P., «Cómo se curan los celos y *Orlando furioso*», en *Escritos de Penzol*, Oviedo, IDEA, 1974, vol. 2, pp. 23-33.

- PORQUERAS MAYO, A., *El problema de la verdad poética en el Siglo de Oro*, Madrid, Ateneo, 1961.
- RUNCIMAN, S., *Historia de las cruzadas*, Madrid, Alianza, 1994, 3 vols.
- SUÁREZ, A., «Bances Candamo: hacia un teatro ilustrado y polémico», *Revista de Literatura*, 109, 1992, pp. 5-54.
- VILLAR CASTEJÓN, C., «Valoración histórica de Francisco Antonio Bances Candamo en *El Austria en Jerusalén*», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 33, 1979, pp. 545-565.
- ZUGASTI ZUGASTI, M., *La «Trilogía de los Pizarros» de Tirso de Molina. Estudio crítico*, Kassel / Trujillo, Edition Reichenberger / Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993, 3 vols.
- , «Para la biografía de Bances Candamo: documentación inédita en el archivo de los Duques de Alba», en *Ars bene docendi. Homenaje al profesor Kurt Spang*, ed. I. Arellano *et al.*, Pamplona, Eunsa, 2009, pp. 597-612.