

LA IMAGEN DEL PODER EN EL TEATRO DE BANCES CANDAMO, POETA ÁULICO DE CARLOS II

Ignacio ARELLANO
Departamento de Literatura Hispánica
Universidad de Navarra
31080 Pamplona
iarellano@unav.es

Las comedias que exploran las estructuras del poder,¹ el funcionamiento y conductas de los poderosos, el arte de buen gobierno, el modelo de rey o la situación del privado, abundan en el Siglo de Oro, momento de crisis múltiple (política entre otras) en el que particularmente la figura del valido está en el punto de mira de tratadistas y teóricos de la política, además de concentrar numerosas reacciones de súbditos y oponentes políticos.

La obra de Bances Candamo constituye un caso especialmente significativo, por su condición de dramaturgo oficial de corte, con nombramiento específico (Bances, *Teatro xx-xxi*). Para el rey y el público cortesano se escriben todas sus obras, representadas en la corte real (Salón de Palacio, Coliseo, etc.), muchas con ocasión de celebraciones palaciegas.

En trabajos anteriores he examinado la manera en que estas circunstancias determinan dos elementos centrales en la fórmula teatral de Bances (Arellano, 1988a; 1988b; 1998),² como son por un lado la exaltación y alabanza de los reyes y personajes de la familia y estirpe real, y por otro las reflexiones sobre la misión pedagógica del dramaturgo del rey, ya que “ni aun en la diversión se han de apartar del bien público los monarcas, porque han de descansar de obrar aprendiendo a obrar” (Bances, *Teatro* 57). Intentaré en esta ocasión revisar la imagen del poder en su teatro, muy relacionada con los aspectos citados.

Tal imagen se halla estrechamente relacionada con la valoración que se haga de otra de las cuestiones más debatidas en la bibliografía sobre el poeta, la del contenido político de sus comedias. He negado en los trabajos aludidos la condición de dramaturgia comprometida y de crítica militante contra la corte, los validos o el rey, apreciando más bien una doctrina general sobre el monarca y el *ars gubernandi*. Creo que el análisis de la imagen del poder confirma esta percepción sin que quepa ver en su obra ese espíritu crítico que ataca con astucia atrevida “la decrepitud cortesana”.³ Si, como piensa algún

estudioso, el arte de Bances Candamo “consistió en engañar no solo a bastantes de sus contemporáneos sino también a un importante sector de la crítica durante casi trescientos años” (García Castañón, 1993: 234), se trataría entonces de un teatro fracasado, ya que el primer objetivo de un teatro pedagógico como profesa el poeta, sería el de la claridad de sus enseñanzas. Pero no es ese el camino, me parece, del arte de Bances.

La imagen del poder que Bances proyecta a través de su obra se manifiesta ya en la exaltación de los monarcas de la casa de Austria, especialmente en la del monarca a quien sirve Bances, es decir, Carlos II. Esta imagen directa del rey coetáneo se halla en las loas que abren las representaciones y que recogen las circunstancias concretas de la fiesta. Cinco piezas son fundamentales en este sentido.

Las loas para los autos *El primer duelo del Mundo* y *El gran químico del Mundo* apuntan algunos motivos, pero no desarrollan mucho el tema que trato. En la primera el Culto divino se identifica a sí mismo como el culto con que Madrid celebra la Eucaristía, y califica a la capital como

sacra esfera, trono digno
del más católico sol
que con afectos distintos
abrsa al infiel a rayos,
y al fiel ilumina a visos. (PC: vol. 1, 1)

En el epílogo de la loa se menciona ya explícitamente a ese sol católico (Carlos II) y otros miembros de la familia real y autoridades a cuya atención se dirige el festejo (“su bellísima esposa”, “su augustísima madre”, noble ayuntamiento, etc.). Se trata de un elogio convencional sin mayor trascendencia.

En la loa de *El gran químico*, uno de los personajes es España, caracterizada por su defensa de la fe católica, apoyada en el trono de sus reyes (PC: Vol. 2, 1-2).

En 1686 Bances escribe *La restauración de Buda*, estrenada por las compañías de López y Mosquera en el saloncete del Buen Retiro.⁴ En la edición de *Poesías cómicas* se precisa: “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: vol. 2, 111). En su loa aparecen, entre otros personajes, los imperios romano, asirio, griego, persa, godo, otomano, y grandes héroes como Nino, Ciro, Alejandro, Alarico, Julio César, etc. Antes de que hable ninguno de ellos el telón o cortina expresa visualmente un mensaje significativo de la excelencia de los Austrias ligada a la fe:

Pintose en la cortina la ya imperial ciudad de Buda [...]. Ocupaba su cielo un águila imperial, que volando hacia la parte de oriente, con la diestra garra colocaba una cruz sobre el capitel de la torre de San Esteban [...] y con la siniestra fijaba el imperial estandarte sobre los muros del castillo. Del siniestro pico pendía este mote: *Reddite, igitur, quod est Caesaris Caesari*, y del derecho el otro extremo del texto: *Et quod est Dei Deo* [...]. De las tocas de la ciudad pendía el siguiente castellano:

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: vol. 1, 111-12)

Las cuatro estaciones que componen el año prodigioso ilustrado por Leopoldo rinden pleitesía al emperador, corriéndose luego la cortina para descubrir el Templo de la Fama “donde estaban dibujadas estatuas de varios héroes famosos” y sobre pedestales de jaspe estatuas de los imperios. Los mismos héroes forman un coro que canta las alabanzas del imperio austríaco que supera a todos los anteriores, cuyas glorias resume y mejora, sin olvidar el nombre de Carlos:

Cante, Carlos, tu nombre
y el de Leopoldo
la Fama, siendo el eco
uno del otro. (PC: vol. 1, 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 completamente ortodoxa en el marco de la España aurisecular.

La loa para la zarzuela *Cómo se curan los celos* desarrolla aún más la primacía del imperio de la casa de Austria entre los imperios históricos y míticos. La zarzuela fue representada el 22 de diciembre de 1692 por las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope, en el Coliseo del Buen Retiro, como “fiesta a los años de la Reina madre”, Mariana de Austria, y volvió a representarse “a Sus Majestades en el Coliseo del Buen Retiro, en celebridad del felice nombre del Rey Nuestro Señor Carlos II”, con esta loa dedicada al nombre del rey,⁵ que se configura como rendimiento de veneración al regio espectador, insistiendo en la circunstancia concreta, que en este caso es el santo del rey, cuyo nombre se glorifica en exaltación mitificada de la grandeza del monarca. Los personajes de esta loa, cantada en una tercera parte de sus versos aproximadamente, son alegorías: España, seis imperios famosos (Babilonia, Constantinopla, Persia, Siria, Roma y Egipto), la Noticia y el Genio del Nombre. La estructura es relativamente sencilla y en gradación ascendente de reconocimiento y mitificación: aparece primero España, que pretende festejar el nombre de su rey e inquiriere las formas en que otras monarquías han

realizado estos festejos. Se corre el telón mostrando al Genio del nombre venerado por los imperios más poderosos que existieron: tras una intervención del Genio, cada uno de los imperios explica sus ritos. Las iniciales de las maderas aromáticas que cada uno quema en honor de sus reyes componen acrósticamente el nombre de CARLOS, con lo cual se sugiere que en ese nombre se incluyen y contienen las grandezas de todos los monarcas e imperios pasados. Está cubierta en este punto aproximadamente la mitad de extensión de la loa, que ha sido dedicada a los imperios paganos, precristianos. La Noticia aparece en este momento para vincular las letras del nombre de Carlos a otra serie de reyes de la Cristiandad, españoles o relacionados con España (alemanes de la casa de Austria, por ejemplo) aduciendo una larga lista de reyes y emperadores cuyo nombre empieza con alguna de las letras del nombre CARLOS: compendio no solo de las grandezas de los imperios paganos sino de las glorias y virtudes de los mayores monarcas cristianos (Carlo-magno, Carlos V, Ordoños, Alfonsos, etc.), la figura de Carlos (“Carlos glorioso”, v. 22; “Atlante”, v. 23; “coloso”, v. 23, etc.) se proyecta míticamente hacia una eternidad que la historia real se encargaría de desmentir.

Bances explota la relación que se plantea entre el nombre y el ser, atribuyendo a los nombres ciertos misteriosos agüeros, predisposiciones o premoniciones (“yo soy el primer agüero/ del reinar, pues acredita/ en mí el reino las primeras/ esperanzas concebidas”, vv. 53-56) partiendo de ciertas teorías onomásticas muy en auge en el Renacimiento. En Bances se produce la utilización cortesana y “política” de estos motivos, para atribuir al nombre de Carlos una trascendencia y una ligazón indestructible, mística y providencial con España. De esta manera, y situando semejante defensa del nombre en el contexto de la Sucesión, si hemos de atribuir un sentido político activo a esta pieza de Bances, este no podría ser otro que una defensa del Archiduque Carlos de Austria como heredero,—idea que se refuerza al reparar en la presencia de Austrias alemanes en la enumeración de la Noticia—:

Todos faustos a sus reinos
 fueron en edades varias;
 pues, si no solo este nombre
 de Carlos hoy nos señala
 lo felice de su anuncio,
 si no es que con circunstancia
 de que sus letras incluyan
 los nombres que más agradan
 a su reino, y los que más
 le ponen en esperanza
 de ser monarca glorioso

[...]
 con cuánta razón es justo
 que su real nombre se aplauda
 y que esperemos tener
 en fecundidades largas
 muchos Carlos en Castilla,
 debiendo tener España
 el nombre de Carlos siempre
 vinculado a sus monarcas. (vv. 295-320)

Por su parte la loa para *Duelos de Ingenio y Fortuna*⁶ insiste en mecanismos semejantes a los ya anotados: antes de que se inicie la representación, los espectadores pueden ver la pintura del telón, que representa a los Héroes de la Fama en torno a Carlos II:

En medio de ellos se elevaba un pedestal, a quien coronaba con su huella una estatua de oro del rey, nuestro señor, armado cuya diestra mano blandía el real cetro, fatigándole la siniestra dos orbes, sujetos a la circulada coyunda de una corona y la Fama estaba en acción reverente. (PC: vol. 1, 224-25)

Comenzada la loa, los héroes son representados por actores y el rey sigue presidiendo, materializado en escena por una estatua de bulto (PC: vol. 1, 226); en el Parnaso, Apolo da luz a un reloj que comienza en el 26 (edad del rey) y que llena su círculo luciente de “infinitos números”. Todo el enaltecimiento del monarca (plástico-poético-musical) proyecta sobre el enfermizo Carlos II un ideal que se detalla diseminado en las comedias, y que estriba en la base nuclear del carácter divino de los reyes, repetido constantemente por los personajes de Bances, y reivindicado por los reyes de sus comedias, conscientes de sus implicaciones: “Son dioses los reyes/ en la tierra” (*La inclinación española* 5).⁷ La Historia y Poesía proclaman las glorias de Carlos II:

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: vol. 1, 225)

Parte de la crítica que ha estudiado a Bances no concibe cómo pueda conciliarse esta exaltación “desmedida” con la realidad histórica concreta de un

Carlos II enfermizo, impotente y malformado. García Castañón⁸ llega a suponer que este tipo de elogios son irónicos:

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. (1993: 232)

Me parece, sin embargo, que alguien bien conocedor del reinado de Carlos II, como es el propio Bances Candamo (pero no solo él), sí puede sostener la dimensión superior del rey, al menos como forma de pensamiento general, no inmediatamente aplicado al caso concreto de Carlos, sino a su imagen mítica de monarca de las Españas. Por lo demás vale la pena recordar lo que señala Julián Gállego (231) 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.

No faltan en el Siglo de Oro las visiones negativas y aún descarnadas del poder y los malos monarcas, ni ataques a veces feroces contra los validos, si no directamente contra los reyes. Pero es difícil encontrarlas en un dramaturgo oficial, salvo en casos tan complejos como el de Calderón (que no es comparable a Bances) y sobre todo es difícil encontrarlas en las circunstancias de emisión y recepción en las que se sitúan las comedias que contemplo.

Concebidas para la celebración del rey y de sucesos que manifiestan la grandeza de los monarcas, las piezas dramáticas de Bances contienen muchos motivos que definen una imagen del rey y del poder que en ningún caso, a mi juicio, puede considerarse una denuncia negativa. Continuando con el retrato de las loas, las comedias incluyen el requisito fundamental de servicio a la religión, bien claro en comedias como *La restauración de Buda* en la que se presenta a la casa de Austria como alma de la religión en su enfrentamiento con el infiel otomano:

¡Viva la gran casa de Austria
cuyo fervoroso celo
alma es de la religión,
gloria es de la fe, supuesto
que en el católico y cesáreo reino
columna del Impíreo es hoy su Imperio! (PC: vol. 1, 169-70)

El Austria en Jerusalén, describe la conquista de Jerusalén por Federico II, ayudado por el Duque Leopoldo VI de Austria, cuya exaltación sirve de exaltación a la casa reinante en España. En la comedia, Federico II se caracteriza por su religiosidad. Hace, por ejemplo, que todos sus soldados comulguen antes del asalto, y conquista heroicamente Jerusalén, entrando en la ciudad en la apoteosis final, con manto imperial, pero también con corona de espinas, sogá al cuello y la Cruz a cuestas (PC: vol. 2, 148).

Es un ejemplo interesante de la depuración que la poesía ejerce sobre la historia, teoría que Bances desarrolla ampliamente en su *Teatro de los teatros*, y que era común en el Siglo de Oro. En efecto, ciertos detalles han desaparecido: Federico, que tuvo en la realidad histórica graves enfrentamientos con el Papado, dirigió la Cruzada excomulgado. Su fama de impío no podía ignorarla Bances, pero estos detalles serían improcedentes tanto desde el punto de vista del decoro dramático como del de los objetivos de enaltecimiento de la casa reinante en España. Federico es adalid de la fe, y la casa de Suabia se presenta emparentada con la de Austria, cuyo fundador, el Duque Leopoldo es héroe principal de la comedia, y ambos tienen la misión religiosa de defender al catolicismo:

ha de estar intacta en todo
a los siglos venideros
la pureza de la casa
que guarda Dios para centro
de la fe... (PC: vol. 2, 136)

Se desprende de estas obras la imagen del rey como un ser superior, de tal excelencia que la poseen incluso los monarcas infieles o bárbaros. El sultán de *El Austria en Jerusalén* comparte la dimensión heroica de todos los monarcas (PC: vol. 2, 121), y Cloriarco manda en *¿Cuál es afecto mayor?* ejecutar a unos villanos que no han respetado a un embajador enemigo, pues “en todas naciones es/ sagrada la majestad” (PC: vol. 1, 388). Carlos en *Por su rey y por su dama* expone esta doctrina de la deidad de los reyes:

La alta poderosa mano
que esta máquina dispuso,
en los príncipes nos puso
un carácter soberano
con rasgos de su deidad
que quiere que respetemos
y en ellos consideremos
su más alta majestad. (PC: vol. 1, 455-56)

El poder de los reyes es absoluto. No se admiten las rebeliones populares (ver *La restauración de Buda*, PC: vol. 1, 147) ni se plantea nunca el tiranicidio, poco pertinente por lo demás a propósito de los ejemplares de rey que saca Bances a escena, raras veces negativos y nunca extremados en maldad o corrupción.

Pero, como corresponde a la doctrina política de la época, el absolutismo del poder tiene límites: no es arbitrario, sino sometido a la justicia: en *El primer duelo del Mundo*, el rey del universo (identificado con Dios Padre) nunca niega la justicia a quien se la pide, y el rey como rey ha de ajustarse a hacer justicia “y es fuerza/ que él las leyes ejecute” (PC: vol. 1, 13). En *El esclavo en grillos de oro* (PC: vol. 2, 208) el príncipe es la viva voz de las leyes. La misma imagen utiliza Quevedo en *Cómo ha de ser el privado* y coincide con ideas de Saavedra Fajardo,⁹ quien explica que la justicia peligraría si fuese dependiente de la opinión del príncipe y no ley escrita:

Por una sola letra dejó el rey de llamarse ley. Tan uno es con ella que el rey es ley que habla y la ley un rey mudo. Tan rey que dominaría sola si pudiese explicarse. (359)

Dicho de otro modo: el rey es solo la voz de la ley: “sobre las piedras de las leyes, no de la voluntad, se funda la verdadera política” (Saavedra Fajardo 359). No es otra cosa la tiranía, afirma Saavedra Fajardo, que el desconocimiento de la ley, atribuyéndose el príncipe su autoridad (360).

Todo este conjunto de ideas confirma el don Fernando quevediano en *Cómo ha de ser el privado*:

Si no es otra cosa el rey
que viva y humana ley
y lengua de la justicia,
y si yo esta virtud sigo
rey seré sabio y felice. (vv. 98-102)

Hacer mal las cosas no es poder: cuando los vasallos se oponen con razón a los excesos no son los vasallos quienes limitan el poder absoluto, sino la razón que tienen:

y así advertid que se llama
imperfección del poder
poder hacer cosas malas. (*Por su rey y por su dama*, PC: vol. 1, 482)

En suma, el rey no puede hacer cualquier cosa: solo puede hacer lo lícito, como explica también Quevedo: “Sólo, señor, se puede lo lícito, que lo demás no es ser poderoso, sino desapoderado” (*Política de Dios* 94).

Lo contrario aconsejan al rey los malos privados: el tema de la privanza no es demasiado relevante en Bances si se compara con la importancia del tema

en Calderón, Tirso de Molina, Mira de Amescua o Quevedo. El ejemplo más evidente es Lidoro, el personaje más criticado en *El esclavo en grillos de oro*, mal consejero de Camilo (“quien puede todo lo puede” le dice, *PC*: vol. 2, 219), fomentador de sus errores y crueldad, propugnador de resoluciones crueles durante toda la obra y encargado de Hacienda de Camilo, lo que ha hecho que algunos estudiosos lo identifiquen, dudosamente, con el ministro Oropesa, impopular por sus imposiciones tributarias (Sánchez Belén).

Si la ley y la justicia son los límites, quedan excluidas del poder legítimo las pasiones particulares. Mal ejemplo de poderoso es en este sentido el conde de San Pol en *Por su rey y por su dama*, que quiere matar a Carlos por rivalidades amorosas (afectos y pasiones particulares, cosa nefasta en los gobernantes según Saavedra Fajardo). Frente a las pasiones el príncipe ha de oponer la serenidad y la impassibilidad, que le permiten impartir justicia y componer una figura de gravedad decorosa a las dimensiones de la grandeza real:

Nada en 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 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. (*El Austria en Jerusalén*, *PC*: vol. 2, 105-06)

La insistencia ante los reyes espectadores, cuyas disputas doméstico-políticas provocaban ataques de cólera, convulsiones, llantos y vómitos en los regios esposos (Maura, vol. 1, 379; vol. 2, 134, 171, 179, 247) parece tener en este caso un didactismo evidente.

La serenidad del rey está ligada al autodomínio, otro requisito esencial. No puede aspirar a gobernar a otro el que no gobierna en sí mismo:¹⁰

Los reyes son reyes siempre,
y las acciones más altas
al mayor poder las tiene
el destino decretadas.
Vencerse es lo más difícil
y gloria más soberana

[...]

rey es quien a sí se vence
y no el que a los otros manda. (*La Jarretiera de Inglaterra*, PC: vol. 2, 98)

El oficio del rey es servir al pueblo, sin que pueda descansar un momento de su sagrada tarea. *El esclavo en grillos de oro* desarrolla este tema que aparece constantemente en el resto de su obra: Trajano, que ha descubierto la conjura de Camilo para usurparle el trono, le castiga concediéndoselo. Camilo experimenta así la esclavitud del poder y renuncia escarmentado a la púrpura. Corresponde a Cleantes, el buen consejero, la recordación de que este “ejercicio penoso”, “grande fatiga” y “trabajo continuo” (*El esclavo*, PC: vol. 2, 197) no admite debilidades:¹¹

Gran señor,
os tiene el pueblo pagado,
y un buen monarca es en vano
que servirle mal intente
cobrando él puntualmente
los tributos por su mano. (PC: vol. 2, 200)

Es necesario, sin embargo, para que pueda cumplir su tarea, que el rey descanse y se divierta: “Es la diversión forzosa/ para llevar el prolijo/ afán de tanta tarea” (*¿Quién es quien premia al amor?*, PC: vol. 1, 86, en boca de la reina). Y ahí se sitúa la responsabilidad del dramaturgo encargado de servir al ocio del rey de manera útil y provechosa. En su teoría dramática afirma Bances que “ni aun en la diversión se han de apartar del bien público los monarcas, porque han de descansar de obrar aprendiendo a obrar” (*Teatro* 57). El que divierte mal al monarca está robando su tiempo al bien público, como también recuerda en *El esclavo en grillos de oro* (PC: vol. 2, 202), lugar aducido por el propio Bances en *Teatro de los teatros* para reforzar su doctrina.

Enseñar al monarca plantea un problema fundamental, cuya solución ha sido a menudo mal comprendida por la crítica. Para empezar, 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: vol. 2, 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*: vol. 2, 206)

Las pocas orientaciones que pueden darse el rey hay que proponerlas con mucho tacto y guardando el debido respeto: de ahí que no se le dirijan advertencias directas, sino por medio de obras de teatro que mantengan el decoro. El pasaje del *Teatro de los teatros* en el que acuña su fórmula del “decir sin decir” ha dado base para interpretaciones de su obra en clave de crítica política, astuta y denunciadora, en la línea de Duncan Moir, editor de su tratado teórico, donde escribe Bances:

son las comedias de los reyes unas historias vivas que sin hablar con ellos les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las advertencias, y no el ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir ¿quién dudará que sea menester gran arte? (57)

Según Moir, que interpreta mal la fuente de una anécdota sobre Alejandro Magno y el sentido de la misma (*Teatro* 72, nota 37; xcv-xcvi)¹² que aplica al disimulo político: “este trozo es la clave esencial de todo arte dramático de Bances –es un *decir sin decir* político–”, visión que con matices diversos comparten otros estudiosos (Díaz Castañón 1980, 1981)¹³ y que he discutido en los trabajos que no repetiré aquí. Para Bances más bien se trata de una restricción de la crudeza con que el dramaturgo podría presentar sus lecciones. En realidad muestra todo lo contrario de una actitud de denuncia más o menos “subversiva” o escandalosa. No es original de Bances, sino doctrina estética y política común. Saavedra Fajardo, por ejemplo, dedica varias páginas al mismo asunto en la empresa XLVIII con expresiones muy cercanas a la de Bances:

No pueden sufrir los príncipes [...] superioridad, pareciéndoles que les pierde el respeto quien les habla claramente [...] lastimar con las verdades [...] más es malicia que celo [...] Aun Dios las manifestó con recato a los príncipes [...] por sueños [...] no claramente, sino en figuras y jeroglíficos [...] Conténtese el ministro con que las llegue a conocer el príncipe, y si pudiere por señas no use palabras [...] todas se pueden decir si se saben decir [...] amarga la verdad [...] es menester endulzalle los labios al vaso para que los príncipes la beban.

En *¿Cuál es afecto mayor?* (*PC*: vol. 1, 433-34) se dramatiza la enseñanza del decir sin decir. Cambises, demostrando su puntería, hierde de un flechazo al hijo de Presaspes, irritado porque éste le ha reconvenido en público:

en mí estoy, pues acierto
a hacer un tiro tan largo,
y decirte que otra vez

no adviertas a un soberano
 en público sus defectos
 ni con tal desembarazo,
 que a ti te toca sufrirlos
 si no puedes enmendarlos.

La lección es bien clara y no apunta precisamente a una agresividad contra el rey o los gobernantes.

La visión crítica del poder no es característica de Bances: si se compara con Calderón o Quevedo se percibe que lo característico de Bances es por el contrario la postura pedagógica moderada, con posibles alusiones a circunstancias de actualidad, como la situación en Flandes, los problemas de sucesión de la corona, o las guerras contra el turco y los enfrentamientos con Francia, alusiones que, como he intentado mostrar en otras oportunidades no estructuran una red orgánica ni hacen de comedias como *La piedra filosofal* o *El esclavo en grillos de oro* comedias políticas en clave.¹⁴ Las referencias satíricas se mantienen siempre en un grado de generalidad sin excesos, y de buscar un rasgo llamativo en lo que a su imagen del poder se refiere más lo hallaríamos por el lado de la idealización exaltadora que por el del ataque soterrado. Su compromiso es con la corona, pero no contra la corona.

La mayor dimensión política que cabe advertir en su teatro radica, a mi juicio, en su cualidad ejemplar, al presentar a su rey figuras dignas de imitación, dando en alguna ocasión motivo a pensar que Carlos II no esté a la altura de sus modelos dramáticos: pero en cualquier caso, no se olvide, esa ejemplarización se ofrece en un discurso que dice sin decir, sujeto a la devoción y respeto por el poder y la figura real que marca en su conjunto la obra de Bances Candamo, dramaturgo verdaderamente áulico del último monarca de la casa de Austria.

NOTAS

1. Lo que he llamado en otro lugar, a propósito de Tirso, la “máquina del poder” (Arellano 1994), también aplicable al caso de Mira de Amescua (Arellano 1996).
2. Tomo algunos datos de estos trabajos anteriores que adapto ahora a mi examen del tema, reproduciendo argumentos que no me parecen haber sido negados por la bibliografía más reciente.
3. Como opina García Castañón (1993) quien acepta la expresión de “teatro comprometido”, expresión que bien podría aceptarse si se entiende en sentido opuesto al que señala García Castañón, es decir, en el sentido de apoyo al rey y a la monarquía.
4. La comedia celebra la toma de Buda (sector de Budapest) al turco por parte de los ejércitos cristianos de la Sacra Liga, cuya formación impulsó el emperador Leopoldo.

La campaña sobre Buda fue el tema de actualidad en el verano de 1686, y la ciudad se tomó el 2 de septiembre, celebrándose la victoria con fiestas y regocijos.

5. Conviene consultar mi edición de *Cómo se curan los celos* para más detalles.
6. Estrenada por las compañías de Simón Aguado y Agustín Manuel el 9 de noviembre de 1687, para celebrar el cumpleaños del rey (*Teatro xxvi-xxvii*).
7. Cito esta comedia, no incluida en *PC*, por la edición de Valencia, viuda de Joseph de Orga, 1765.
8. Aplica a Carlos II un pasaje de *¿Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor?* (*PC*: vol. 1, 409), palabras de la reina Tomiris: “Reina soy, y son los reyes/ de la especie de las almas,/ no hay sexo que los distingua/ 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.
9. Para la influencia de Saavedra Fajardo en Bances ver García Castañón (1998a, 1998b).
10. Ver *Por su rey y por su dama*, *PC*: vol. 1, p. 482; *El Austria en Jerusalén*, *PC*, vol. 2, p. 120.
11. Sobre el tema de la servidumbre del rey ver *La piedra filosofal* (*PC*: vol. 1, 366), *Cuál es afecto mayor* (*PC*: vol. 1, 392); *La jarretiera de Inglaterra* (*PC*: vol. 2, 65), *El Austria en Jerusalén*, (*PC*: vol. 2, 101)...
12. Ver para la discusión del sentido de la frase y de la anécdota aducida de Alejandro con los tres pintores Arellano (1988a).
13. Ver Díaz Castañón y su prólogo a *El esclavo en grillos de oro*; Quintero, 1986.
14. He confrontado las interpretaciones de atrevida denuncia política que algunos estudiosos sostienen con los elementos constitutivos de las comedias en Arellano, 1988a. No vuelvo aquí sobre esa cuestión.

OBRAS CITADAS

- Arellano, I. “Bances Candamo, poeta áulico: teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro”. *Iberoromania* 27-28 (1988a): 42-60.
- . “Teoría dramática y práctica teatral: sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo”. *Criticón* 42 (1988b): 169-92.
- . “La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina”. *Crítica hispánica* 16 (1994): 59-84.
- . “Poder y privanza en el teatro de Mira de Amescua”. *Mira de Amescua en candelero*. Vol. 1. Granada: Universidad, 1996. 43-64.
- . “Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Bances Candamo”. *Studia Hispanica: teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Ed. Ch. Strosetzki. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 1998. 1-26.
- Bances Candamo, F. A. *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*. Ed. I. Arellano. Hispanic Studies 7. Ottawa-Pamplona: Dovehouse-Universidad de Navarra, 1991.

- . *El esclavo en grillos de oro. La piedra filosofal*. Ed. C. Díaz Castañón. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1983.
- . *La inclinación española*. Valencia: Viuda de Joseph de Orga, 1765.
- . *Poesías Cómicas: obras póstumas de D. Francisco Bances Candamo*. 2 vols. Madrid: Blas de Villanueva, 1722.
- . *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. Ed. D. Moir. London: Tamesis, 1970.
- Díaz Castañón, C. "Bances Candamo y su teatro político". *Cuadernos del Norte* 6 (1980): 74-82.
- . "El esclavo en grillos de oro: acercamiento al teatro político de Bances Candamo". *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. 387-418.
- Gállego, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1991.
- García Castañón, S. "La autoridad real en el teatro de Bances Candamo". *Looking at the "Comedia" in the Year of the Quincentennial (Symposium on Golden Age Drama)*. Ed. B. Mujica, S. D. Voros y M. D. Stroud. Lanham, MD: University Press of America, 1993. 229-34.
- . "La presencia de Saavedra Fajardo en Bances Candamo". *Bulletin of the Comediantes* 50 (1998a): 405-18.
- . "La presencia del ideario de Saavedra Fajardo en Bances Candamo". *Bulletin of the Comediantes* 50 (1998b): 405-17.
- Maura, Duque de. *Vida y reinado de Carlos II*. Madrid: Espasa Calpe, 1954.
- PC. Bances Candamo, F. A. *Poesías Cómicas: obras póstumas de D. Francisco Bances Candamo*. 2 Vols. Madrid: Blas de Villanueva, 1722.
- Quevedo, F. de. *Cómo ha de ser el privado*. Ed. L. Gentilli. Viareggio-Lucca: Baroni, 2004.
- . *Política de Dios*. Ed. J. Crosby. Madrid: Castalia, 1966.
- Quintero, M. C. "Political Intentionality and Dramatic Convention in the *Teatro palaciego* of Francisco Bances Candamo". *Revista de Estudios Hispánicos* 20 (1986): 37-53.
- Saavedra Fajardo, D. *Empresas políticas*. Ed. S. López Poza. Madrid: Cátedra, 1999.
- Sánchez Belén, J. A. "La educación del príncipe en el teatro de Bances Candamo: *El esclavo en grillos de oro*". *Revista de Literatura* 49 (1987): 73-93.