

El rey y la monarquía en las comedias de Francisco Bances Candamo

la Poessía llega después de la historia,
i imitándola la enmienda
(*Theatro de los theatros de los passados y presentes
siglos*)¹

RESUMEN:

Estudio de la utilización que hace el dramaturgo barroco Francisco Antonio Bances Candamo del tema de la monarquía y del personaje del rey en sus comedias. En las obras dramáticas del escritor asturiano van quedando constatados los cambios que, en los últimos años del desarrollo de la comedia nueva, se producen en caracteres anteriormente juzgados fundamentales. Es el caso de la visión teocéntrica de la monarquía, y de la caracterización y el comportamiento del soberano en los argumentos. Los viejos tópicos sobre estos particulares ya no se van considerando aceptables para la época, unos años en los que se va abriendo progresivamente camino el racionalismo que luego será imperante en los días de la Ilustración.

PALABRAS CLAVE: historia literaria, barroco español, teatro, Comedia nueva, Bances Candamo, monarquía.

¹ Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir. London, Tamesis Books Limited, 1970. La cita en p. 82.

ABSTRACT:

Study of the use that there does the Baroque playwright Francisco Antonio Bances Candamo of the monarchy theme and the character of the king in his comedies. In the dramatic works of the Asturian writer there are remaining stated the changes that, in the final years of the development of the Spanish comedia nueva, produce to themselves in characters previously fundamental judged. It is the case of the theocentric vision of the monarchy, and the characterization and behavior of the sovereign one in the plots. The old topics about these matters already are not considered to be acceptable for the time, a few years in which is making its way progressively the rationalism that then will be commanding in the days of the Enlightenment.

KEYWORDS: Literary History, Spanish Baroque, Theatre, Comedia nueva, Bances Candamo, Monarchy

1. El rey y la monarquía teocéntrica en la comedia nueva

Uno de los temas más importantes que con mayor frecuencia aparece recogidos en los argumentos de los textos dramáticos barrocos que se encuadran en lo que habitualmente conocemos con el nombre de comedia nueva, la fórmula teatral que Lope de Vega creó a finales del siglo XVI², es el de la monarquía.

2 Cf. Jesús Cañas Murillo, «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», en *Anuario Lope de Vega*, VI, 2000, pp. 75-92; Jesús Cañas Murillo, «Lope de Vega en los orígenes de la comedia nueva», en *Girasol. Revista de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. Memoria del IX Congreso de Filología, Lingüística y Literatura «Joaquín Gutiérrez Mangel»*, agosto de 2004, número extraordinario, San José, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria «Rodrigo Facio», agosto de 2005, pp. 51-64; Jesús Cañas Murillo, «Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva», en *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, dirigida y editada por Víctor Manuel Sánchez Corrales, San José, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria «Rodrigo Facio», XXIII, n° 3, número especial dedicado a Francisco Amighetti, 1999, pp. 67-80; Jesús Cañas Murillo, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 75-95;

A través de él los escritores transmiten a sus espectadores, –y receptores, en general–, una visión concreta de los reyes y de su actuación en las sociedades a las que les toca gobernar en cada caso³.

La visión de la monarquía que hallamos inserta en la comedia nueva es tópica. Se atiene a un código que identificamos en los argumentos de las obras, y entendemos por código un conjunto de características y funciones tópicas y recurrentes que forman parte de un tema, tal y como éste queda recogido en la poética de un género literario histórico⁴.

El código que recoge la visión del rey que figura en la comedia nueva, se atiene a lo que habitualmente ha sido denominado teocentrismo monárquico, o monarquía teocéntrica, un código estrechamente relacionado con otro utilizado para definir otro de los temas tópicos esenciales insertos en los textos de esa misma comedia nueva, el que en un anterior trabajo nuestro estudiamos

Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Anejos del *Anuario de Estudios Filológicos*, 18), 1995; Jesús Cañas Murillo, «Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002, edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha (Colección Corral de Comedias, 15), 2003, pp. 235-250; Jesús Cañas Murillo: «En los orígenes del tipo del figurón: *El caballero del milagro* (1593), comedia del destierro del primer Lope de Vega», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menéndez-Onrubia, Madrid, CSIC, 2009, pp. 159-169.

3 Sobre este tema, vid. VV. AA., *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos (Monografías RESAD), 2006.

4 Sobre el concepto de código de un tema, véase Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Anejos del *Anuario de Estudios Filológicos*, 18), 1995, p. 16-17.

e identificamos con el nombre de código de la jerarquización social⁵. Como explicamos en otro lugar⁶,

Según este código en la sociedad el poder viene de Dios, quien lo entrega al rey para que lo ejerza correctamente. El monarca queda configurado en la tierra como un «Vice-Dios», tal y como Lope de Vega lo llama en alguna de sus obras. Su persona es inviolable. En su actuación se observa un claro paralelismo con la intervención de Dios en la vida de los hombres, según la doctrina generalmente admitida de la Iglesia católica. El rey todo lo ve, todo lo sabe, deja actuar a sus súbditos, respetando su libertad, pero al final interviene y premia o castiga a cada uno según haya sido su actuación [visión positiva identificable en obras como *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina]. El rey, como representante de Dios, siempre actúa correctamente. No obstante, en las comedias es posible detectar comportamientos equivocados en los monarcas. Para estos el código no carece de explicaciones. Establece un desdoblamiento en la figura del rey. Por un lado está el cargo. Por otro está el hombre. Si el monarca se comporta con arreglo a su papel, a la función que Dios le ha encomendado, es justo y nunca se equivoca. Pero hay ocasiones en las cuales se comporta como un simple mortal. Entonces puede tomar decisiones erróneas. En estos casos pueden registrarse intervenciones de la divinidad, quien, directamente o a través de sus emisarios, avisa al rey, para que rectifique su incorrecto e inconveniente proceder. Ante ello el monarca reacciona y vuelve a asumir con rectitud el papel que Dios le había asignado. La armonía retorna así al reino, a la sociedad y a la colectividad [tal acontece, por ejemplo, en *La paces de los reyes y Judía de Toledo*, de Lope de Vega].

El código de la monarquía teocéntrica estuvo presente en la comedia nueva en una buena parte de los textos que se compusieron

5 Cf. Jesús Cañas Murillo, «El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en Fuente Ovejuna de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35.

6 Jesús Cañas Murillo, «El rey y la institución real en la comedia popular española del siglo XVIII», en VV. AA., *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 335-350. La cita en p. 336-337.

respetando sus convenciones, utilizando los constituyentes esenciales integrados en su poética⁷, y que fueron progresivamente jalonando las diferentes etapas detectables en el estudio de su trayectoria evolutiva⁸. En el uso que de él fueron haciendo los diferentes dramaturgos a lo largo de la historia, pueden detectarse modificaciones. Los cambios más fuertes se van paulatinamente produciendo en los últimos años del siglo XVII, especialmente a partir de la muerte de Calderón, suceso que tuvo lugar en el año 1681, el día 25 de mayo, en concreto. Es la época en la que se ubica la producción literaria de los escritores que integran el periodo de epígonos de la comedia nueva⁹, aquellos que poco a poco van haciendo evolucionar el género hacia las convenciones que darán lugar, en el siglo XVIII, a la aparición de lo que conocemos

7 Sobre la poética del género, y las explicaciones que sobre ella proporcionó Lope de Vega en uno de sus escritos más famosos, el *Arte Nuevo*, cf. Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976; Juan Manuel Rozas, «El significado del Arte Nuevo», en su libro *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 259-293; Jesús Cañas Murillo, «La comedia nueva como género», en Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, ed. Jesús Cañas Murillo, Madrid, Libertarias (Clásicos Libertarias, 14), 1998, pp. 33-45; Jesús Cañas Murillo, «Una oración académica: *Arte de hacer comedias en este tiempo*», en *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, nº 35, «Lope de Vega: *El Arte Nuevo de hacer comedias*», Salamanca, Julio-Diciembre de 2008, pp. 2-9; Jesús Cañas Murillo, «Texto y contexto en el *Arte Nuevo* de Lope de Vega», artículo en prensa en la revista *Anacleto Malacitana*, Universidad de Málaga; Jesús Cañas Murillo, «Entre Academias y polémicas sobre el teatro: el *Arte Nuevo* de Lope», artículo en prensa en el libro *Lope de Vega: del teatro valenciano al Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Miguel Ángel Auladell, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», de la Diputación Provincial de Alicante.

8 Cf. Jesús Cañas Murillo, «Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva», en *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, dirigida y editada por Víctor Manuel Sánchez Corrales, San José, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria «Rodrigo Facio», XXIII, nº 3, número especial dedicado a Francisco Amighetti, 1999, pp. 67-80; y Jesús Cañas Murillo, «Lope de Vega y la renovación teatral calderoniana», en *Anuario Lope de Vega*, XVI, 2010, pp. 27-44.

9 Sobre la época de epígonos, cf. Jesús Cañas Murillo, «Discípulos de Calderón», en *Historia de la Literatura I*, dirigida por Juan Manuel Rozas, Madrid, UNED, 1976, tomo II, pp. 257-309 (reimpresión en 1986); Ann L. Mackenzie, *La escuela de*

como teatro popular de la Ilustración, y, más concretamente, la que en otro momento denominé comedia de espectáculo¹⁰. Es el momento en el que ven la luz los textos dramáticos de autores como Juan de la Hoz y Mota, Agustín de Salazar y Torres, Sor Juana Inés de la Cruz¹¹, Melchor Fernández de León, Antonio de Zamora, José de Cañizares...

En el presente trabajo nos vamos a ocupar de uno de los escritores incluidos en ese grupo que acabamos de identificar como epígonos de la comedia nueva. Uno de los más encumbrados y reconocidos en sus días, en los que fue nombrado, hacia 1683, dramaturgo oficial del rey Carlos II, autor, también, de una de las obras de preceptiva y de polémica consideradas, por la crítica especializada, esenciales en la

Calderón. *Estudio e Investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993; Héctor Urzáiz Tortajada, «Solís, Bances Candamo y otros autores de la segunda mitad del siglo XVII», en VV. AA., *Historia del teatro español*, dirigida por Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., vol. I. *De la Edad Media al los Siglos de Oro*, coordinado por Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, pp. 1207-1242; VV. AA., *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, edición de Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Amsterdam (Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8, I, II y III), Rodopi, 1989, 3 vols., Volumen I: *Historia y literatura en el reinado de Carlos II*, Volumen II: *Dramaturgos y géneros de las postrimerías*. Volumen III: *Representaciones y fiestas*; VV. AA., *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano, Barcelona, Anthropos, 2004; Vern G. Williamsen, *The Minor Dramatist in Seventeenth-Century Spain*, Boston, Twayne Publishers, 1982.

10 Cf. Jesús Cañas Murillo, «Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, 1990, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1991, pp. 53-63.

11 Sobre el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz, vid. Jesús Cañas Murillo, «Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 1998, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999, pp. 27-40, y en el libro *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, coordinado por Carmen Beatriz López-Portillo, México, Tezontle, Fondo de Cultura Económica, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1998, pp. 167-174; Jesús Cañas Murillo, «Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 28, Madrid, Fundación Universitaria Española,

historia de la literatura y de la cultura españolas del Siglo de Oro, pese a que en su momento nunca llegó a ver la luz por medio de la imprenta, y se conservó solamente en manuscrito, el *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*¹². Se trata del comediógrafo asturiano Francisco Antonio de Bances Candamo, nacido en las, entonces, proximidades de Avilés, en el pueblo pesquero de Sabugo, al parecer en torno al 26 de abril de 1662, y fallecido en la villa de Lezuza, –sita en la comarca de Campo de Montiel, al noroeste de la provincia de Albacete–, el día 8 de septiembre de 1704¹³.

El objetivo de nuestro estudio es analizar el uso y tratamiento del tema de la monarquía, y de la figura del soberano, que encontramos en los argumentos de las comedias de Francisco Bances Candamo. Y lo vamos hacer sobre la base de varios textos concretos, de siete de sus creaciones destinadas a ser montadas en los escenarios de su época:

El esclavo en grillos de oro

El duelo contra su dama

La inclinación española

La piedra filosofal

Por su rey y por su dama

Seminario «Menéndez Pelayo», 2003, pp. 329-353, y en el libro *Aproximaciones a Sor Juana*, ed. Sandra Lorenzano, México, Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 2005, pp. 65-79; y Jesús Cañas Murillo, «Tipos y personajes en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz», artículo en *Edad de Oro*, XXXI, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 81-109.

12 Cf. Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir. London, Tamesis Books Limited, 1970.

13 Sobre la biografía, y la producción literaria en general, de Francisco Bances Candamo, véase el libro clásico de Francisco Cuervo-Arango y González-Carvajal, *Don Francisco Antonio de Bances y López-Candamo. Estudio bio-bibliográfico y crítico*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1916, y el artículo, igualmente clásico, de Narciso Díaz de Escobar, «Poetas dramáticos del XVII. Don Francisco de Bances Candamo», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 91, 1927, pp. 105-114.

Sangre, valor y fortuna
*El sastre del Campillo*¹⁴.

2. Los monarcas de Bances entre los personajes y los temas

2.1. *El soberano en los textos dramáticos de Bances*

El rey, como personaje y como tema, hace frecuente aparición en la producción dramática de Francisco Bances Candamo¹⁵. No es extraño. Su teatro, como ha sido frecuentemente resaltado¹⁶, tiene esencialmente carácter cortesano. Su receptor más inmediato está formado por el público de la corte, aunque sus piezas pudieran también llegar al espectador que acudía a los espectáculos montados en los corrales de comedias y los coliseos

14 De estos textos utilizamos las siguientes ediciones: *El esclavo en grillos de oro y La piedra filosofal*, ed. Carmen Díaz Castanón, Oviedo, Centro de Estudios Asturianos (Biblioteca de Autores Asturianos), 1983; *El duelo contra su dama*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, en su colección de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, XLVII Y XLIX), 1858-1859, 2 vols., tomo II, 1859, pp. 327-347; *Comedia famosa. La inclinación española*, Valencia, Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, 1765; *La piedra filosofal*, introducción, texto crítico y notas de Alfonso D'Agostino, Roma, Bulzoni (Tramoya, 5), 1988; *Por su rey y por su dama, o Las máscaras de Amiens*, ed. Santiago García Castanón, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos (Biblioteca Literaria Asturiana), 1997; *Sangre, valor y fortuna*, ed. Santiago García Castañón, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos (Biblioteca de Autores Asturianos), 1991; *El sastre del Campillo*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, en su colección de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, XLVII Y XLIX), 1858-1859, 2 vols., tomo II, 1859, pp. 349-368. A ellas irán referidas todas las citas que incluyamos de las obras, y todas las alusiones concretas que hagamos a las mismas, a lo largo de nuestro trabajo.

15 Para bibliografía sobre la producción dramática de Bances Candamo, cf. J. Enrique Duarte, Blanca Oteiza Pérez, Juan Manuel Escudero, y Álvaro Baraibar, *Bibliografía primaria general del teatro de Bances Candamo*, Pamplona, Ediciones del GRISO-Universidad de Navarra, 2010.

16 Sobre el teatro de Bances, véanse, entre otros, los trabajos de Ignacio Arellano, «Teoría dramática y práctica teatral: sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», en *Críticón*, 42, 1988, pp. 167-193; Carmen Díaz Castañón, «La teoría dramática de Bances Cándamo y la crítica teatral dieciochesca en España», en *Transaction of the Seventh International Congress on the Enlightenment* (Budapest,

de la época. Ante ese auditorio el dramaturgo asturiano no renuncia a exponer su propia visión de la realidad. Y, entre los contenidos que aborda, los asuntos de estado y el gobierno de una nación no ocupan un lugar secundario. No puede asombrar, ante ello, que frecuentemente en los argumentos de las comedias la figura del soberano ocupe un destacado lugar.

2.2. *El soberano como personaje*

El tratamiento que se efectúa del personaje del monarca puede presentar variaciones entre las diversas creaciones de

July 26 to August 2, 1987), Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1989, pp. 1362-1363; W. S. Jack, «Bances Candamo and the calderonian decadents», en *Publications of the Modern Languages Association*, 44, 1929, pp. 1079-1089; Ignacio Elizalde, «Teoría del teatro de F. A. Bances Candamo», en VV. AA., *El teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Amsterdam (Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8), Rodopi, 1989, vol. II, *Dramaturgos y géneros de las postrimerías*, pp. 219-231; J. A. Gómez Rodríguez, y B. Martínez del Fresno (eds.), *Francisco de Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Avilés-Oviedo, Ayuntamiento-Universidad de Oviedo, 1994; Aurelio González, «Bances Candamo y la fiesta teatral: *La piedra filosofal*», en VV. AA., *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, ed. J. Farré Vidal. Monterrey, Tecnológico de Monterrey, 23-25 de agosto de 2006, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 133-146; Aurelio González, «La técnica dramática de Bances Candamo», en VV. AA., *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. J. Farré Vidal, Pamplona-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Vervuert, 2009, pp. 71-92; Jesús Pérez Magallón, «Del *Arte nuevo* de Lope al arte "reformado" de Bances: algunas cuestiones de poética dramática», en VV. AA., *Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII* (Actas del XIX Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro, 8-12 de marzo de 1999, Universidad Autónoma de Madrid y Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca), *Edad de Oro*, 19, 2000, pp. 207-222; María Cristina Quintero, «Political Intentionality and Dramatic Convention in the *teatro palaciego* of F. Bances Candamo», en *Revista de Estudios Hispánicos*, XX, 1986, pp. 37-53; Juan Manuel Rozas, «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Candamo, escritor límite», en *Segismundo*, I, 1965, pp. 247-273; Diego Símini, «Magia y ciencia entrelazadas a finales del XVII: *La piedra filosofal* de Bances Candamo y *El Salomón de Mallorca* de Fajardo y Acevedo», en *Edad de Oro*, 27, 2008, pp. 329-338; C. Villar Castejón, «Valoración histórica de Francisco Antonio de Bances Candamo *El Austria en Jerusalén*», en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XXXIII, 1979, pp. 545-565.

Bances, en función de tipo de comedia que en cada caso haya decidido componer.

En las piezas que se han convertido en la base de nuestro análisis, es posible encontrar agonistas caracterizados como reyes que han sido contruidos sobre el tipo del poderoso¹⁷, aquel que se utiliza habitualmente en la comedia nueva para construir al personaje del soberano. Tal sucede con Trajano en *El esclavo en grillos de oro*, los Reyes de Inglaterra y de Escocia en *La inclinación española*, Hispán en *La piedra filosofal*, el rey de Polonia en *Sangre, valor y fortuna*, El rey Fernando de León y el rey Alfonso de Castilla en *El sastre del Campillo...* No obstante, el tipo del poderoso no suele ser el único utilizado para diseñar monarcas en los textos. No aparece como tipo exento, sino unido a otro que también es utilizado para crear al correspondiente agonista. Se utiliza la técnica del sincretismo de los tipos que explicamos en otro lugar¹⁸.

En realidad en las piezas de Bances que hemos analizado se pueden utilizar tres sistemas para diseñar al personaje del

17 Sobre los tipos en la comedia nueva, véase, por ejemplo, el trabajo clásico de Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, 1963; y los artículos de Jesús Cañas Murillo, «Personajes tipo y tipos de personaje en el teatro de Gaspar Aguilar» (en *Anuario de Estudios Filológicos*, VI, 1983, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1984, pp. 35-56), «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro» (en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 75-95), «En los orígenes del tipo del figurón: *El caballero del milagro* (1593), comedia del destierro del primer Lope de Vega» (en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menéndez-Onrubia, Madrid, CSIC, 2009, pp. 159-169), y «Tipos y personajes en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz» (en *Edad de Oro*, XXXI, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012). Sobre la diferencia entre tipo y personaje, véase Jesús Cañas Murillo, *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*, Cáceres, Universidad de Extremadura (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 17), 2000, pp. 29-30.

18 Cf. Jesús Cañas Murillo, *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*, Cáceres, Universidad de Extremadura (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 17), 2000, pp. 38-39.

monarca. Uno se emplea de forma muy circunstancial. Consiste en crear el agonista del soberano sobre la única base del tipo del poderoso. Es lo que sucede con el rey niño Alfonso VIII de Castilla en *El sastre del Campillo*. En el resto de las comedias se emplea el recurso del sincretismo de tipos, pues son varios de éstos, en concreto dos, los que se emplean para configurar al correspondiente personaje.

El rey se puede crear sobre los tipos del poderoso, que en todo momento es el denominador común, y del viejo. En este caso además de ejercer las funciones de gobernar su reino, y ser el depositario del máximo poder en la sociedad, asume la función del padre, positivo, juicioso, preocupado por el bienestar de sus hijos, o de aquellos agonistas que funcionan como tales. En esta situación se hallan personajes como Trajano (rey y padre funcional de Adriano), en *El esclavo en grillos de oro*, el rey de Polonia, en *Sangre, valor y fortuna*¹⁹, o Hispán, en *La piedra filosofal*.

El rey se puede construir sobre los tipos del poderoso, y del galán. En estos casos, además de ser gobernantes, se muestran

¹⁹ *Sangre, valor y fortuna* es obra planteada más como una comedia de capa y espada, de amores, que una comedia política, al estilo de *El esclavo en grillos de oro*. Los príncipes aquí se crean más sobre el tipo del galán. En cambio, el rey de Polonia queda construido sobre los tipos del viejo y del poderoso, si bien en él predomina la función de padre. Incluso cuando actúa como poderoso, muestra sus deseos de vengar la muerte de su hijo, por lo que claramente manifiesta que piensa más como padre que como rey propiamente dicho (*Sangre, valor y fortuna*, Jornada II, vv. 1573-1579, ed. cit., p. 163). Sus propias palabras declaran su dualidad, y el gran dolor que siente como padre, pues se considera, tras la muerte de su hijo, «rey más desdichado» y «padre más afligido» (*Sangre, valor y fortuna*, Jornada II, vv. 1605-1606, ed. cit. p. 164). De hecho, incluso en el momento del desenlace, el agonista actúa como monarca, buscando el bienestar del reino, pero, y de forma muy principal, también como padre, pues piensa, no sólo en la sucesión de la corona, –tema, por otro lado, muy recurrente en Bances (cf. Karolina Kumor, «El teatro histórico de Bances Candamo: entre política y mitificación del pasado», en *Theatralia*, 9, 2007, pp. 123-136)–, sino en el bienestar de su hija, y en el suyo propio,

preocupados por sus amores, y metidos en los enredos y sufrimientos (celos, disputas, triángulos amorosos...) que el tema del amor conlleva en la comedia nueva²⁰. Tal acontece con los infantes y príncipes de *El duelo contra su dama*, con los reyes que intervienen en el argumento de *La inclinación española*, con el resto de los reyes, dejando a un lado a Hispán, que aparecen en *La piedra filosofal*, con Hernando Portocarrero (que no es monarca, pero actúa como representante del rey, por lo que se elabora sobre el tipo del poderoso, aunque también sobre el del galán enamorado) en *Por su rey y por su dama*, o con los príncipes que intervienen en *Sangre, valor y fortuna*.

No obstante, pese a ser cierta la situación que acabamos de describir, existen, a veces, personajes que desempeñan el papel de soberanos que tienen una mayor complejidad. Es lo que acontece, en *El sastre del Campillo*, con el rey Fernando de León, que se crea sobre los tipos del poderoso, del galán, y, menos, del viejo, en su

pues con la solución que adopta como definitiva, cree que, de tal modo, recupera un hijo en lugar del otro que previamente había perdido, y esta idea hace que abandone su fin anterior de impartir justicia ante todo, como correspondería a la función que un soberano debe cumplir (*Sangre, valor y fortuna*, Jornada III, vv. 2458-2495, ed. cit., pp. 194-196).

20 Sobre el tema del amor en la comedia nueva, cf. los trabajos de Jesús Cañas Murillo: «Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002, edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha (Colección Corral de Comedias, 15), 2003, pp. 235-250; «Vino, historia y amores en *El galán de la Membrilla*, de Lope de Vega», en *XX Jornadas de Viticultura y Enología de la Tierra de Barros*, Almendralejo, Cultural «Santa Ana», 1999, pp. 27-55; «Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 28, Madrid, Fundación Universitaria Española, Seminario «Menéndez Pelayo», 2003, pp. 329-353. Ver, también, de José Roso Díaz, «El tema del amor en las comedias de Antonio de Zamora», artículo en *Edad de Oro*, XXXI, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 279-307.

faceta de padre funcional, como pariente más próximo responsable de su bienestar, del rey niño Alfonso de Castilla²¹.

La actuación del rey como personaje que interviene en los argumentos de las comedias que hemos analizado, es esencialmente correcta. Los agonistas que desempeñan dicha función, y mientras desempeñan dicha función, mantienen, en todo caso, el decoro regio. El soberano se preocupa por el bienestar de su país, y actúa en consecuencia. No obstante, el personaje, cuando se crea también sobre el tipo del galán, puede llegar a ofrecer pautas de comportamiento menos razonables y menos dignas de encomio. En las ocasiones en las que predominan las características y funciones propias de ese tipo del galán, la actuación del agonista se adecua más a éstas que a las propias del poderoso. Puede éste ser, entonces, enamorado, impetuoso, irreflexivo, preocupado por alcanzar su amor, celoso, pendenciero...

Cuando el personaje se comporta como rey, y no como galán, su actuación ofrece divergencias con la que hallamos en otros

21 En *El sastre del Campillo*, el rey Fernando de León se construye sobre el tipo del poderoso, y, como tal, se muestra preocupado por el gobierno de su reino, y por ejercer el papel que le corresponde como rey de Castilla mientras el rey Alfonso de Castilla, de quien es el pariente más cercano (por lo que ha de ejercer con respecto a él las funciones típicas del padre, propias del tipo del viejo), sea niño (*El sastre del Campillo*, Jornada I, ed. cit., pp. 349a-355a). También, sobre el tipo del galán que está interesado en entablar amores con Doña Blanca (*El sastre del Campillo*, Jornada II, ed. cit., pp. 356c-357a). De todos modos, buena parte de la trama de esta comedia está formada por una historia amorosa, protagonizada por Don Manrique y Doña Blanca (por ejemplo, *El sastre del Campillo*, Jornada II, ed. cit., pp. 355b-356b), que ven entorpecidas sus relaciones por la intervención del rey Fernando de León, con lo que se crea un triángulo amoroso. De ahí que, en lugar de una comedia política, como en un principio se pudiera esperar hallar, nos encontremos una pieza de enredo, en la cual la historia amorosa se enmarca, como es habitual en otras composiciones de Bances, en una trama política, donde no está ausente el problema de la sucesión del reino, como también es habitual en las creaciones teatrales del escritor asturiano (cf. Karolina Kumor, «El teatro histórico de Bances Candamo: entre política y mitificación del pasado», en *Theatralia*, 9, 2007, pp. 123-136).

monarcas que aparecen en los argumentos de otras comedias del periodo, principalmente en las cronológicamente anteriores a las de Bances. A diferencia de éstos, no adopta la postura de soberano idealizado, en buena parte distante del resto de los mortales, y justiciero, propio de otras piezas barrocas, como, por recordar algún ejemplo, *El mejor alcalde, el rey*, o *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega²². Los reyes de Bances son sometidos a un proceso de mayor humanización. A menudo son presentados como personas que dudan, vacilan, sufren, piden ayudas para tomar decisiones, e incluso no dudan en servirse de la magia para alcanzar soluciones que pudieran ser correctas, como acontece en *La piedra filosofal*.

El interés por ofrecer una versión más humana de los monarcas explica que, cuando el personaje se construye sobre varios tipos, –tal vez con la excepción de Trajano, en *El esclavo en grillos de oro*–, normalmente en el agonista resultante suele triunfar, sobre las facetas y funciones del poderoso, –que quedan más desdibujadas y difuminadas–, las facetas y funciones del galán o del viejo, que quedan más resaltadas y destacadas, como acontece en *El duelo contra su dama*²³, o en *La*

22 Sobre los temas de *Fuente Ovejuna*, y el tratamiento del rey, cf. los trabajos de Jesús Cañas Murillo, «Estudio de *Fuente Ovejuna*», en «Introducción» a Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. Jesús Cañas Murillo, Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984, pp. 49-76 (en la reimpresión de Madrid, Libertarias, 1998, pp. 47-71); «El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, pp. 25-35; «En torno a *Fuente Ovejuna* y su personaje colectivo», en *En Torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX*, ed. Antonio Serrano y Olivia Navarro, Almería, Diputación Provincial, Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 223-240; «En torno a *Fuente Ovejuna* y su personaje colectivo», en Jesús Cañas Murillo-José Luis Bernal (eds.), *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata. Estudios sobre Literatura Española dedicados a Juan Manuel Rozas*, Cáceres, Universidad de Extremadura (Colección Magistri, 2), 2008, pp. 37-54.

23 *El duelo contra su dama* es planteada más como comedia de capa y espada, y de enredo, que como política. Los príncipes se construyen sobre el tipo del galán. Los amores entre damas y galanes se ligan a problemas de unión y alianzas entre

*inclinación española*²⁴, –aunque en esta pieza, en las postrimerías de la acción, el monarca termina comportándose como poderoso que resuelve los conflictos con rectitud, y es capaz de renuncia a sus pretensiones amorosas²⁵–.

La razón de esta característica del teatro de Bances que acabamos de describir, se halla en que, en algunas de estas comedias, aunque aparentemente éstas han sido configuradas como textos de carácter histórico, la historia no deja de ser sino un marco útil para ambientar un argumento de capa y espada, con sus correspondientes enredos amorosos, que es lo que realmente se ha deseado diseñar. La historia no deja de ser una simple excusa, un marco, como decíamos. No tiene verdadera importancia real²⁶. No es la situación, evidentemente, que encontramos en *El esclavo en grillos de oro*, donde se proporciona una visión general del soberano y del arte de gobernar, ni, aunque en menor cuantía, en *La piedra filosofal*, donde se plantea el tema de la sucesión en la corona, y, aún menos, en *El sastre del Campillo*, donde se aborda el asunto del gobierno de la nación en caso de tener un monarca todavía de pocos años. Estos tres últimos textos, –unos en mayor medida que otros, insistimos–, quedan al margen, especialmente

reinos, como es normal en Bances. Pero todo ello no constituye sino un marco, pues lo que realmente interesa en el argumento es la historia de los amores que se desarrolla entre damas y galanes, aunque estos puedan ser príncipes, infantes... En todos los casos, en la construcción de los personajes, predomina el tipo del galán en los hombres y de la dama en las mujeres. Los príncipes son, en todo momento, contruidos sobre el tipo del galán, no sobre el del poderoso.

²⁴ El rey, en *La inclinación española*, se comporta más como un galán enamorado, y celoso (pp. 11b-12a) que como soberano. No es presentado como un rey enamorado, sino como un enamorado que resulta ser rey. De los tipos de poderoso y galán, sobre los que se construye el agonista, predomina el tipo del galán.

²⁵ *La inclinación española*, ed. cit. p. 36.

²⁶ Sobre el uso de la historia en el teatro de Bances, cf. los trabajos de Karolina Kumor, «La función dramática de la Historia en el teatro de Bances Candamo», en *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo Milenio»*, ed. Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, vol. 2, pp. 953-962, y «El teatro histórico de

El esclavo en grillos de oro, de la tendencia general detectable en el resto de las piezas que han sido objeto de nuestro análisis.

Todas estas circunstancias explican la mayor humanización que encontramos en los soberanos creados por Bances en sus composiciones teatrales, sobre todo en relación con la situación que hallamos en otros dramaturgos anteriores a él, como antes exponíamos. De todos modos, es preciso puntualizar que en las comedias del asturiano no se registran todavía los niveles de humanización, en la figura y en el personaje del monarca, que van a figurar en textos elaborados por escritores contemporáneos suyos, y, especialmente, posteriores a él, aquellos que van a dar cuerpo a las creaciones insertas en la última etapa de los epígonos de la comedia nueva²⁷, y a la producción integrada, después, en lo que se ha dado en identificar como teatro popular de la Ilustración, tal y como en otro trabajo anterior nuestro tuvimos ocasión de analizar, explicar y mostrar a los curiosos lectores²⁸.

2.3. *El soberano como tema*

El rey interviene en el teatro de Francisco Bances Candamo como personaje. Lo acabamos de comprobar. Pero el soberano

Bances Candamo: entre política y mitificación del pasado», en *Theatralia*, 9, 2007, pp. 123-136. Para el uso de la historia en Bances, ver, también, Santiago García Castañón, «La historia como pre-texto: el caso de *Por su rey y por su dama*, de Bances Candamo», en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 47, 1993, pp. 145-155.

27 Cf. Jesús Cañas Murillo, «Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva», en *Kañina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, dirigida y editada por Víctor Manuel Sánchez Corrales, San José, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria «Rodrigo Facio», XXIII, nº 3, número especial dedicado a Francisco Amighetti, 1999, pp. 67-80.

28 Cf. Jesús Cañas Murillo, «El rey y la institución real en la comedia popular española del siglo XVIII», en VV. AA., *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 335-350.

también es un tema que frecuentemente es abordado en los argumentos de sus comedias²⁹.

En las piezas no es muy habitual encontrar grandes planteamientos teóricos generales sobre la monarquía. En muchas de ellas, –como acontece en *El duelo contra su dama*, o en *La inclinación española*, por citar algunos casos–, se incluyen problemas políticos que afectan a los agonistas. Así, alianzas o luchas entre reinos, los asuntos de la sucesión en la corona, el respeto que hay que mantener y mostrar a los monarcas... Pero estos temas, muchas veces, no son los fundamentales que se incluyen en el argumento. Constituyen un simple marco para presentar una trama amorosa, de capa y espada, de enredo, que es la que verdaderamente tiene carácter esencial, y la que es realmente desarrollada a lo largo de todo el texto. Es lo que sucede, también, en *Por su rey y por su dama*, o en *Sangre, valor y fortuna*. De esta situación la auténtica excepción que hallamos en las obras analizadas, la constituye *El esclavo en grillos de oro*, cuyo argumento tiene como contenido principal el gobierno de la nación y las cualidades que debe poseer un buen gobernante, por lo que el tema de la monarquía tiene aquí muy amplio y detallado tratamiento. En cambio, una posición intermedia la ocuparían *El sastre del Campillo* y *La piedra filosofal*, textos en los cuales se plantean importantes problemas de estado, como es la

29 Sobre el tratamiento del rey en Bances Candamo, cf. Ignacio Arellano, «La imagen del poder en el teatro de Bances Candamo, poeta áulico de Carlos II», en *Rilce*, 26, 1, 2010, pp. 23-36; Carmen Díaz Castañón, «*El esclavo en grillos de oro*. Acercamiento al teatro político de Bances Candamo», en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, IEC, 1981, pp. 387-418; Santiago García Castañón, «La autoridad real en el teatro de Bances Cándamo», en VV. AA., *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, pp. 229-234; María Cristina Quintero, «Monarchy Limits of Exemplarity in the «Teatro palaciego» of Francisco Bances Candamo», en *Hispanic Review*, 65, 3, 1998, pp. 309-329; Juan A. Sánchez Belén, «La educación del príncipe en el teatro de Bances Candamo», en *Revista de Literatura*, XLIX, 97, 1987, pp. 73-93.

minoría de edad del rey, o la sucesión en la jefatura del estado, respectivamente, pero sin renunciar a dar una considerable importancia a los asuntos amorosos propios de las comedias de capa y espada y de enredo.

Pese a todo, en los argumentos de las diferentes comedias se incluyen datos suficientes para conformar la visión general de la monarquía que Bances Candamo desea transmitir a sus receptores, sean éstos lectores o espectadores. El texto que más información proporciona sobre el particular es, como antes indicamos, *El esclavo en grillos de oro*.

De la monarquía se indica que «Gran poder tienen los Reyes» (*La inclinación española*, 20b). Y, de hecho,

[...] no hay en los poderosos
blasón que tanto declare
su soberanía, como
poder en los miserables
enmendar a las estrellas
que sus ánimos combaten,
haciendo dichoso a quien
ellas desdichado hacen.

(*La piedra filosofal*, Jornada II, vv. 2145-2152, pp. 235-236)

Tal poder tiene procedencia divina, dado que

[...] son Dioses los Reyes
en la tierra; y ¡fi en la tierra
el que le ofende le ofende,
donde vivirá seguro
el leal de no temerle?

(*La inclinación española*, p. 5b)

Debido al origen divino del poder³⁰, todos deben aceptar los designios del soberano:

[...] quieren
nuestros dioses celestiales
darnos de tu sangre real
sucesor que no se estrañe,
todos le aclaman unidos

(*La piedra filosofal*, Jornada II, vv. 2189-2193, pp. 273-274)

Los hombres deben respetar la majestad de los reyes por mandato divino:

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.

(*Por su rey y por su dama*, Jornada II, vv. 1345-1352, p. 113)

pues quien

ostenta sangre real,
cierto esplendor celestial
le brilla en lo soberano.

(*Por su rey y por su dama*, Jornada II, vv. 1354-1356, p. 113)

El rey es siempre maduro, aunque sea niño por edad, como acontece con Alfonso VIII de Castilla en *El sastre del Campillo*:

³⁰ El Dios cristiano se oculta en la comedia que ahora vamos a citar, *La piedra filosofal*, tras los dioses clásicos.

¡Oh majestad, cómo luces
Aun en las sombras envuelta
De la infancia! ¡Qué bien dijo
Aquella antigua sentencia,
Que la ciencia del reinar
Nace al nacer los que reinan,
Pues como de sí la aprenden
Solo ellos á sí se enseñan!

(*El sastre del Campillo*, Jornada III, p. 363c)

No obstante, cuando el rey es niño, el gobierno le corresponde ejercerlo a su pariente más próximo, aunque sea éste el soberano de un reino vecino, como sucede con Fernando de León, con respecto al rey niño Alfonso de Castilla, a quien acabamos de recordar (*El sastre del Campillo*, Jornada I, p. 349c).

De los príncipes se indica que saben cosas, y entienden circunstancias, que

los hombres particulares
no llegan a comprender,
ni pueden aconsejar
por más que algunos les den
políticas al aplauso,
facultades el laurel.
Ciertas materias de estado
que nacen con el dosel
no las conoce el estudio,
que en distribución más fiel
naturaleza las puso
donde las ha menester.

(*Por su rey y por su dama*, Jornada II, vv. 1497-1508, pp. 118-119)

El rey, en su comportamiento, es discreto y cortés, –y ello se manifiesta cuando muestra sus discrepancias y desacuerdos con sus invitados³¹–; y acierta en su gobierno³². Muestra, a través sus hechos, esa discreción, esa «cauta discreción»³³, y su prudencia, y su preocupación por el bienestar de su reino, y por garantizar la sucesión en la corona en un candidato digno. Para alcanzar este último objetivo, no duda en recurrir incluso a la magia, si es preciso, como hace Hispán en *La piedra filosofal*³⁴. El soberano es, también, prudente. Así lo muestra Trajano en *El esclavo en grillos de oro* (Jornada II, vv. 1547-1596, pp. 165-167) cuando nombra a Camilo corregente, para castigarlo sí, pero, igualmente, para evitar guerras que generen muertes en Roma. O así lo muestra Hispán en *La piedra filosofal*, cuando desea nombrar heredero a su sobrino, pero no se precipita porque

algo mi elección de ataja
hasta ver en la experiencia
si es que sus virtudes pasan
de prendas de caballero
a excelencias de monarca.

(*La piedra filosofal*, Jornada I, vv. 958-962, pp. 196-197).

Entre la cualidades que deben tener los monarcas, una importante es, así mismo, ser dadivosos:

[...] a mi majestad
no le está bien el no daros

31 Así lo reconocen, por ejemplo, Tessandro y Numidio en *La piedra filosofal*, Jornada I, vv. 719-724, ed. cit., pp. 183-184.

32 Así lo explica Hispalo, en *La piedra filosofal*, Jornada I, vv. 761-765, ed. cit., p. 186.

33 *La piedra filosofal*, Rocas sobre Hispán, Jornada II, v. 1719, ed. cit., p. 244

34 Hispán, para garantizar el bienestar futuro, cuando se produzca la sucesión, de su reino, acude a Rocas, el matemático y mago, y le pide su intervención.

(*La piedra filosofal*, Jornada III, vv. 3110-3111, p. 329)

y no prometer cuando no se puede cumplir lo prometido:

[...] que es exceso
prometer (¡lance terrible!),
si el cumplir es imposible.

(*La piedra filosofal*, Jornada II, vv. 1657-1659, p. 241)

Igualmente es importante ser altivo y decidido, y esforzarse en alcanzar sus objetivos y extender su dominio:

[...] la soberanía
con ambiciosa altivez,
donde llega su pasión
su imperio sabe extender.

(*Por su rey y por su dama*, Jornada II, vv. 1491-1494, p. 118)

Los reyes deben ser honrados, y ellos son los que dan honra, pues «es la Corona la fuente / de donde el honor se esparce» (*El esclavo en grillos de oro*, Jornada III, vv. 3094-3095, p. 210). El rey transmite el honor a sus súbditos, y por ello es el dueño del honor³⁵:

porque del honor, por ley,
sólamamente es dueño el rey,
por quien le tuvimos todos.

(*Por su rey y por su dama*, Jornada II, vv. 1366-1368, p. 113-114)

cualidad esta que también es aplicable a quien actúa en lugar del soberano³⁶. Debido a ello,

Los príncipes tan excelsos

³⁵ Se insiste en la misma idea en *Por su rey y por su dama*, Jornada II, vv. 1682-1700, p. 126-127.

³⁶ Cf. *Por su rey y por su dama*, vv. 1697-1700, p. 127.

[...]
más nacieron para honrar,
señor, que para ofender.
A esto los grandes señores
nacen [...]

(*Por su rey y por su dama*, Jornada II, vv. 1445-1450, p. 117)

Los monarcas han de aprender su oficio, no «de sabios, sino de reyes; / y en las materias de estado, / discípulos de sus padres / han de ser los soberanos» (*El esclavo en grillos de oro*, Jornada II, vv. 1959-1962, p. 177).

El príncipe debe estudiar y formarse, y debe saber bien historia y geografía (*El esclavo en grillos de oro*, Jornada III, vv. 2621-2633, p. 197). Y debe preocuparse por su fama y estar pendiente del qué dirán, para que «aplaudida / sea tu memoria» (*El esclavo en grillos de oro*, Jornada III, vv. 2884-2885, p. 204).

Se puede aconsejar a los reyes, y éstos sólo lo deben tomar como muestra de lealtad (*Por su rey y por su dama*, Jornada II, vv. 1480-1488, p. 118). El monarca puede tener consejeros, pero hay que tener cuidado con los soberanos, porque:

[...] no hay peligro más fiero
que fiar un soberano
mucho de un humilde pecho;
porque si el secreto importa,
siempre se duda el secreto,
y los poderosos nunca
gustan de vivir temiendo.

(*La piedra filosofal*, Rocas, Jornada I, vv. 546-552, p. 171)

El príncipe debe gobernar contando con el senado:

El Príncipe es de las leyes
la viva voz; el Consejo

es la ley: luego a este debe
el Príncipe estar sujeto,
como por razón lo estamos
todos al entendimiento [...].

(*El esclavo en grillos de oro*, Jornada II, vv. 2127-2132, p. 182)

Contra el soberano no se puede luchar, como afirma, en *La inclinación española*, Enrico, cuando el rey le pide que saque su espada y luche contra él³⁷:

No digan
en jamàs de mì los tiempos,
que la espada esgrimì ofado
contra quien por Rey venero.

(*La inclinación española*, p. 12a-13b)

Al monarca siempre hay que defenderle, utilizando cualquier medio que sea oportuno:

No importa el mandato, quando
correr puede el Rey un riesgo

(*La inclinación española*, p. 32a)

Al rey se le debe respeto:

¿No te suspende, sobrino,
mi respeto?

(*La piedra filosofal*, Jornada III, vv. 3417-3418, p. 349)

Los soberanos no pueden competir con sus inferiores, pues de ese modo quedarían rebajados (*Por su rey y por su dama*, Jornada II, vv. 1453-1456, p. 117). Con el príncipe un inferior no «puede tener / duelo ni acción su valor» (*Por su rey y por su dama*, Jornada II, vv. 1464-1480, p. 117-118).

³⁷ No obstante, al final, tras la insistencia del rey, Enrico piensa en luchar contra él, y, de hecho, lo hace (*La inclinación española*, 13a).

Los reyes deben ser obedecidos siempre, sea cual fuere la orden que diesen, pues para obedecer al rey:

Basta, que sea gusto mio

(*La inclinación española*, p. 6b)

dado que en el rey

en mí la palabra vale

que aun yo de mí desconfío

si tarda en ejecutarse.

(*La piedra filosofal*, Jornada II, vv. 2210-2212-, pp. 274-275)

A quien pregunta «el Rey, es fuerza que hable» (*La inclinación española*, 20b). Y

Quando

Al Rey se ha de servir, antes

Que con las palabras, con

Las obras quise agradarle.

(*La inclinación española*, 20b)

Y de hecho en España

la piedad de sus monarcas

más en sus pueblos adquiere

dominio por la afectuosa

ley con que los obedecen.

(*La piedra filosofal*, Jornada II, vv. 1545-1548, pp. 235-236)

El monarca está por encima de todo, incluso cuando se interponen entre dos personas asuntos amorosos, pues, aunque un caballero pretenda a una dama,

y en los extremos distintos

de amor y honor, rey y dama,

en el leales caudillos

antes el rey que el amor,
y el honor que no cariño.

(*Por su rey y por su dama*, Jornada II, vv. 2232-2236, p. 151)

Los vasallos no pueden embarazar «al poder real» «la majestad absoluta» (*Por su rey y por su dama*, Jornada III, vv. 3142-3143, p. 185). Pero aunque no pueden atajar «al rey el poder», sí pueden mostrarle «la razón que tienen, para / que el poder se ajuste a ella», y por ello «se llama / imperfección del poder / poder hacer cosas malas, / y ha de obedecerse a sí / primero aquel que a otros manda, / para que así con su ejemplo / consecuencia a todos haga» (*Por su rey y por su dama*, Jornada III, vv. 3144-3154, p. 185). De hecho, ni siquiera se pueden vengar ofensas si, con ello, es «perderle al rey el respeto» (*Por su rey y por su dama*, Jornada III, v. 2698, p. 169). No obstante, no hay que respetar al representante del soberano cuando «ajando el poder supremo, / la autoridad real humana / a sus pasiones sirviendo como él quiere y quizá sólo / para los casos mal hechos» (*Por su rey y por su dama*, Jornada III, vv. 2700-2704, p. 169).

Pese a todo cuanto acabamos de exponer, las monarquías tienen límites, como reconoce el propio rey Hispán en *La piedra filosofal*:

[...] tienen las monarquías
cierto coto y cierta raya,
hasta donde mantenerlas
de un rey la prudencia basta
y de un poder el dominio;
pero si esta línea pasan,
luego a declinar empiezan,
porque en fin es limitada
toda humana providencia,
pues la majestad más sabia
ya fuera Dios, si a mandar

el universo acertara.

(*La piedra filosofal*, Jornada I, vv. 935-946, pp. 195-196).

El rey debe impartir justicia, pero puede ser clemente,
[...] la Majestad grande,
en los mas grandes delitos
ha de mostrar mas piedades.

(*La inclinación española*, 21b)

Es una clemencia, por ejemplo, que defiende, en *El esclavo en grillos de oro*, con respecto a Camilo, Trajano, que así queda caracterizado como soberano prudente, positivo y benévolo, que reconoce su falta de apego al poder y nombra a su contrario, –el propio Camilo, que conspiraba contra él–, corregente suyo, aunque, en realidad, tal nombramiento lo considera como un castigo merecido (*El esclavo en grillos de oro*, Jornada II, vv. 1251-1460, p. 157-163).

El rey, junto con Dios, es «absoluto dueño / de la vida del vasallo» (*El esclavo en grillos de oro*, Jornada II, vv. 1829-1830, p. 174). Nadie tiene derecho a arrebatarse la vida a otro. De hecho los súbditos

Porque sus vidas y haciendas
conservemos desvelados,
nos pagan tantos tributos;
y sin razón los cobramos,
si a homicidas y ladrones
perdonásemos avaros;
y los súbditos entonces
se tendrán por engañados,
si en los indultos vendemos
la licencia de matarlos [...].

(*El esclavo en grillos de oro*, Jornada II, vv. 1833-1842, p. 174)

El rey es esclavo del poder, y el poder lo somete a una dura esclavitud (*Sangre, valor y fortuna*, Jornada III, v. 2000, p. 177). El rey es menos libre que el más humilde de los plebeyos (*El esclavo en grillos de oro*, Jornada II, vv. 2467-2471, p. 192). Por ello no hay que tener un gran apego a ese poder y a las posesiones materiales, –como explica Trajano en *El esclavo en grillos de oro*–. De tal manera, puede llegar a ser más libre y más feliz (*El esclavo en grillos de oro*, Jornada I, vv. 539-673, p. 135-138). De igual modo, no debe sentir temor ante la idea de la muerte y de la traición, pues puede confiar en que su sucesor le procurará venganza (*El esclavo en grillos de oro*, Jornada I, vv. 660-708, pp. 138-139).

El poder cansa, por lo que el monarca debe procurarse descanso y diversiones honestas. Con ello adquirirá las fuerzas suficientes que le permitan hacer su trabajo con corrección (*El esclavo en grillos de oro*, Jornada III, vv. 2491-2506, p. 193).

El soberano puede delinquir. Y, en ese caso, es difícil castigarlo, porque

Cuando delinque el poder,
a la justicia le ata
las manos el poder mismo;
y culpa, que en él recarga,
queda tal vez permitida
y tal vez autorizada

(*El esclavo en grillos de oro*, Jornada I, vv. 237-242, p. 126)

Pueden tramarse conspiraciones para asesinar al rey³⁸. Es ello una muestra de que ya no se considera tan inviolable al soberano, figura que, de tal modo ve rebajada un tanto la idealización a la que se la había sometido en otros autores y textos de la comedia nueva barroca. Esta menor idealización viene corroborada por el

38 De hecho, a Trajano un grupo de conjurados quiere matarlo, como se explica en *El esclavo en grillos de oro*, Jornada I, vv. 483-539, pp. 133-135.

hecho de aceptar que los monarcas, además, pueden emprender acciones no aceptables, que, pese a todo, la púrpura puede llegar a «hermosear», pues la monarquía todo lo «dora»:

[...] no hay acción tan extraña
que la corona no dore;
bien como la tiria grana,
que de la púrpura al tinte
se bebe todas las manchas,
porque en regios esplendores
no hay sombra que sobresalga.

(*El esclavo en grillos de oro*, Jornada I, vv. 224-230, p. 126)

El intento de regicidio, pese a todo, se considera un gravísimo delito, ante el cual de los castigos «Ninguno será excesivo / a traición tan declarada» (*El esclavo en grillos de oro*, Jornada II, vv. 1236-1237, p. 157). No obstante, y pese a todo, siempre cabe la posibilidad de que el monarca muestre su clemencia, como hace Trajano con Camilo en *El esclavo en grillos de oro*, tal y como anteriormente indicamos y mostramos, aunque, también, pueda castigar a quien llegue a conspirar contra él (*El esclavo en grillos de oro*, Jornada I, vv. 710-750, pp. 139-140).

Como hombre enamorado el rey no tiene más privilegio que otros hombres:

[...] Puede fer yerro
amar, quando no se faben
guftos soberanos Regios?
No. Y quando no se ignoràran,
tiene el Rey mas privilegio
para amar, que otro? tampoco.

(*La inclinación española*, p. 33a)

El matrimonio de los monarcas se debe celebrar no «con sus vasallas», «ni por su mismo / dictamen, que, como sólo / al público bien nacieron, / sólo se deben casar / a gusto de sus Consejos / y no de su voluntad; / que los reales casamientos / siempre paces o alianzas / concluyen con otros reinos, / abriéndole a sus vasallos / seguridad y comercio. / Y así, se debe casar / sólo al gusto de sus pueblos (*El esclavo en grillos de oro*, Jornada II, vv. 2437-2450, p. 191)

3. Hacia la Ilustración: el tratamiento de un tema en la época de epígonos.

En las comedias de Francisco Antonio Bances Candamo encontramos un tratamiento del personaje del rey y del tema de la monarquía que se sitúa ya claramente en la línea que habría de desembocar en el denominado teatro popular de la Ilustración. En la configuración del soberano y en la concepción que se muestra de los caracteres con los que aparece revestido y las funciones que ha de desempeñar en la sociedad, no quedan casi restos, –apenas unos pocos vestigios muy generales (el poder viene de Dios, el rey debe gobernar rectamente...)–, del viejo tema de la visión teocéntrica de la monarquía, tan típica de comedias anteriores como *Fuente Ovejuna*, *El mejor alcalde, el rey*, *Las paces de los reyes* y *Judía de Toledo*, todas de Lope de Vega, o *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina.

Como explicamos en otro lugar, aunque refiriéndonos al teatro popular de la Ilustración, ya en Bances «El rey que refleja en su actuación la acción habitual de Dios en la vida de los hombres, cede paso a un soberano más cercano al espectador»³⁹ medio del momento. Es un monarca que puede sentir dudas,

39 Cf. Jesús Cañas Murillo, «El rey y la institución real en la comedia popular española del siglo XVIII», en VV. AA., *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 335-350. La cita en p. 345.

como Hispán en *La piedra filosofal*, o moverse por intereses personales, por ansias de venganza... En los textos analizados ya podemos constatar la existencia de un proceso de humanización que afecta a la figura del soberano, como anteriormente hemos ido comprobando. Es un dato que anticipa ya usos que se van a ver generalizados en el teatro popular del XVIII⁴⁰. De hecho, en *El esclavo en grillos de oro*, cuando Cleantes avisa a Trajano de que hay una conspiración contra él, éste afirma que «es tan natural / en los humanos sucesos, / que la envidia a la virtud / siga, como sombra al cuerpo» (*El esclavo en grillos de oro*, Jornada I, vv. 547-550, p. 135). En las obras estudiadas de Bances no aparece, queremos insistir en ello, el teocentrismo monárquico, propio de otras creaciones de la comedia nueva.

Las razones que explican este cambio de usos dramáticos las hallamos en las modificaciones que progresivamente se van introduciendo en la realidad social, cultural y literaria del periodo, un cambio, en el campo de la literatura, al que las aportaciones dramáticas de Bances contribuyen de forma fundamental.

En los años del escritor asturiano, salvo excepciones, como *El esclavo en grillos de oro*, ya no interesa tanto hacer grandes definiciones teóricas de los monarcas, sino dejar que comprendamos su naturaleza viendo su actuación a lo largo del argumento de las piezas. La figura del rey se ve, en muchas ocasiones, bastante vaciada de contenido profundo. Muchas veces se convierte en una simple excusa para trazar un marco histórico en el cual se va a desarrollar una trama compuesta, esencialmente, por historias de amor y celos, propias de las comedias de capa y espada y de enredo. Ya lo indicamos con anterioridad. Se da así paso a un teatro capaz de entretener al espectador, y de satisfacer los deseos de evasión de la realidad que en ciertos momentos pudieran asaltarle. En esto Bances se sitúa en la línea que había de llevar al teatro popular del siglo

40 Cf. Jesús Cañas Murillo, *ibidem*.

XVIII, y, en concreto, al género que en otro lugar denominé comedia de espectáculo⁴¹, género en el cual⁴²

El rey, como todos los personajes, no interesa en sí mismo, al contrario de lo que sucede en el teatro neoclásico, en la comedia de buenas costumbres y en la tragedia⁴³. Sólo se ve convertido en un medio, como todos los agonistas, de configurar una acción entretenida y variada, apta para crear un gran espectáculo y facilitar un montaje lo más rico, complejo y sorprendente posible, con el fin de divertir al espectador del momento, y ayudarle a evadirse de su vida diaria, a olvidar, por unas horas, sus preocupaciones cotidianas.

Las modificaciones sociales y literarias que se van produciendo en el paso del Barroco a la Ilustración, nos van a explicar otros cambios que en Bances hemos ido encontrando en el tratamiento de los soberanos. El viejo código de la monarquía teocéntrica, propio de la comedia nueva, ya no se utiliza. Lo hemos destacado con anterioridad. Ya no se considera útil para componer textos populares, y es abandonado. Su visión del rey

41 Cf. Jesús Cañas Murillo, «Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, 1990, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1991, pp. 53-63.

42 La siguiente cita está tomada del trabajo de Jesús Cañas Murillo, «El rey y la institución real en la comedia popular española del siglo XVIII», citado, pp. 345-346.

43 Cf. los trabajos de Jesús Cañas Murillo, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 14), 1994; *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*, Cáceres, Universidad de Extremadura (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 17), 2000; «Tipología de los personajes en las tragedias de Vicente García de la Huerta», en *Simposio Internacional «Vicente García de la Huerta» (1787-1987)*, edición de Jesús Cañas Murillo y Miguel Ángel Lama, *Revista de Estudios Extremeños*, XLIV, II, Badajoz, Servicio de Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial, mayo-agosto de 1988, pp. 349-377; «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española», en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XXV, 1, enero-junio 1999, pp. 115-131; «Raquel, de Vicente García de la Huerta, en la tragedia neoclásica española», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIII, 2000, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, pp. 9-36; «El sí de las niñas, de Leandro Fernández de Moratín, en la comedia de buenas costumbres», en *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, dirigida y editada

ya no se va considerado aceptable para la época, unos años en los que se va abriendo progresivamente camino el racionalismo que luego será imperante en los días de la Ilustración. Los inicios de tal racionalismo son manifiestamente incompatibles con los tópicos que configuran el tema del teocentrismo monárquico, tópicos bastante irracionales con claridad. No puede extrañar, ante ello, que la visión teocéntrica de la monarquía terminara siendo erradicada de las obras dramáticas, por haber quedado obsoleta y al margen de la nueva visión del mundo que se va abriendo paso en la sociedad del momento.

Por otra parte, en los espectadores de la época también van surgiendo cambios con respecto a sus más inmediatos, y remotos, antecesores. Tales cambios también favorecen la evolución en el sentido en el que la hemos ido identificando en los textos de Francisco Bances Candamo. En el público del siglo XVIII es clara la existencia de un deseo de

superar la vieja estructura social heredada del antiguo régimen. Se va progresivamente creando una burguesía que rompe las barreras de la sociedad estamental todavía en vigor⁴⁴. El espectador tiene deseos de renovación. Prefiere ver en sus comedias una sociedad

por Víctor Manuel Sánchez Corrales, San José, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria «Rodrigo Facio», XXIV, n^o 1, 2000, pp. 35-45; «García de la Huerta y la tragedia neoclásica», en *Historia del teatro español*, dirigida por Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., vol. II. *Del Siglo XVIII a la época actual*, coordinado por Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega, pp. 1577-1602; «Federico II de Prusia en José Cagígal: Sobre *Federico y Voltaire en la quinta de Postdan, ó Lo que son los sofistas*», en Jesús Cañas Murillo y Sabine Schmitz (eds.), *Auflärung. Literatura y cultura del siglo XVIII en la Europa occidental y meridional. Auflärung. Littérature et culture du XVIII^{ème} siècle en Europe occidentale et méridionale. Estudios dedicados a Hans-Joachim Lope. Hommage à Hans-Joachim Lope*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004, pp. 55-71; «La tragedia neoclásica española», en *Literatura Española en los siglos XVIII y XIX*, área coordinada por Alberto Romero Ferrer y Joaquín Álvarez Barrientos, publicada en internet, Liceus, El portal de las Humanidades, www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/01/0112.asp#xviii (ISBN: 84-96479-23-4).

⁴⁴ Esta nueva clase social influye muy decisivamente en la formación, por ejemplo, de la comedia sentimental. Cf. Jesús Cañas Murillo, *La comedia sentimental*,

más permeable, en la que se puedan superar y traspasar las barreras sociales. Aspiran a una sociedad más igualitaria. Desea encontrar en los textos reyes mucho más humanos, más próximos a él, aunque se guarde el decoro regio, soberanos que se puedan ver arrastrados por pasiones similares a las que padecen el resto de los mortales, como la ira, como la soberbia, inmersos en sensaciones como la duda, capaces de rectificar su actuación. Los aires de renovación social tienen, también, su reflejo en el mundo de la farándula.

El público de los años de Bances no ha llegado todavía a tales mutaciones. Pero se encuentra en camino de ello. Ya empieza a atisbar los deseos de renovación que habrían de conducir a las reformas que se van a producir en la sociedad y en el teatro a lo largo del siglo XVIII.

Son, pues, varias las causas concordantes que terminan por explicar los cambios que detectamos, con respecto a situaciones y textos anteriores, en el tratamiento que de la figura del rey y del tema de la monarquía hallamos en la comedias del escritor asturiano que llegó a ser dramaturgo oficial del rey Carlos II de las Españas.

Francisco Antonio de Bances Candamo queda configurado, en la trayectoria que ha de conducir a lo que habitualmente conocemos con el nombre de teatro popular de la Ilustración, como un eslabón fundamental. Bances no es que sea un preilustrado⁴⁵. Pero su teatro sí va a contribuir a modificar caracteres que hasta entonces eran propios del modelo teatral imperante, en la línea que luego será específica del modelo dramático propio del

género español del siglo XVIII, Cáceres, Universidad de Extremadura (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 14), 1994. La cita que aquí reproducimos procede del trabajo de Jesús Cañas Murillo «El rey y la institución real en la comedia popular española del siglo XVIII», ya citado, pp. 346-347

45 Sobre las denominaciones de «preilustrado», «posbarroco», «rococó», «prerromántico»..., cf. Jesús Cañas Murillo, «Sobre posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (De periodización y cronología en la época de la Ilustración)», en *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje*

teatro popular del siglo XVIII. En ese sentido Bances Candamo queda definido como un «escritor límite», tal y como lo denominó hace tiempo Juan Manuel Rozas⁴⁶, como un dramaturgo que establece un enlace entre la situación teatral propia del Barroco, con la situación teatral que va a terminar siendo dominante en el siglo XVIII, en los años de implantación y desarrollo de la Ilustración⁴⁷.

JESÚS CAÑAS MURILLO
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

a Francisco Aguilar Piñal, coordinado por Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán, Madrid, CSIC, 1996, pp. 159-169.

46 Juan Manuel Rozas, «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite», en *Segismundo*, I, 1965, pp. 247-273.

47 Sobre este particular, cf., también, Javier Vellón Lahoz, «El tema de Buda en dos comedias barrocas: hacia una dramaturgia dieciochesca. Barroquismo y Neoclasicismo», en *Epos*, 7, 1991, pp. 649-61; Santiago García Castañón, «La autoridad real en el teatro de Bances Candamo», en VV. AA., *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, pp. 229-234; y Ana Suárez, «Bances Candamo: Hacia un teatro ilustrado y polémico», en *Revista de Literatura*, LV, 109, 1993, pp. 5-54.

