

LA TEORÍA DRAMÁTICA DE FRANCISCO BANCES CANDAMO EJEMPLIFICADA EN *EL VENGADOR DE LOS CIELOS Y RAPTO DE ELÍAS*



ÁLVARO ROSA RIVERO

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA
ESPAÑA

RESUMEN:

Este artículo pretende explicar la teoría dramática de Francisco Bances Candamo a partir de su obra *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. Asimismo, se analizará, para completar su preceptiva teatral, la lengua poética y la importancia de la figura del gracioso en Bances. Para ejemplificar la teoría dramática de Bances, se empleará una «comedia de santo» del autor que todavía no posee una edición crítica y que ha sido poco estudiada por la crítica —*El vengador de los cielos y rapto de Elías*—. Se espera que este estudio contribuya a poner de relieve la importancia del teatro de Francisco Bances Candamo, dramaturgo que cierra el teatro el Siglo de Oro español, y sirva para poner de manifiesto la importancia de *El vengador de los cielos y rapto de Elías* de cara a futuras publicaciones.

Palabras claves: Bances Candamo, comedia historial, restauración cristiana, enemigo musulmán.

DRAMATIC THEORY IN BANCES CANDAMO EXEMPLIFIED IN *EL VENGADOR DE LOS CIELOS Y RAPTO DE ELÍAS*

ABSTRACT:

This paper sets out to explain the dramatic theory of Francisco Bances Candamo from his work *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. Likewise, and in order to complete his theatrical precepts, it will analyse the poetic language and the importance of the *figura del gracioso* in Bances. To exemplify the dramatic theory of Bances, we will use one of his *comedias de santo* which does not have a critical edition and which has hardly been studied by critics. This comedy is titled *El vengador de los cielos y rapto de Elías*. We hope that this comparative study between Bances' playwriting and *El vengador de los cielos y rapto de Elías* will underline the importance of the theatre of Francisco Bances Candamo, the playwright who effectively closed Spanish Golden Age theatre, and will provide significant data for subsequent studies of *El vengador de los cielos y rapto de Elías*.

Keywords: Bances Candamo, historical comedy, Christian Restoration, Muslim enemy.



A la hora de organizar este artículo, se explicará, en primer lugar, la «comedia historial de santo»¹ de Bances Candamo titulada *El vengador de los cielos y rapto de Elías*², que va a servir para ejemplificar la dramaturgia del autor. A continuación, se expondrá la teoría dramática banciana estructurada en tres apartados. En el primero, nos basaremos en la obra de Bances Candamo titulada *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*³ donde se explicará, siguiendo sus tres versiones, los aspectos más relevantes que Bances Candamo resalta en su preceptiva teatral —tales como la licitud del teatro, la poesía como enmendadora de la historia, la clasificación de sus comedias, la intencionalidad política de su teatro, la precisión en el empleo del vocabulario, la verosimilitud de sus acciones y, finalmente, la importancia de la música—. En el segundo apartado, se analizará la lengua poética de Bances Candamo. Para finalizar, en la tercera sección, se realizará un breve estudio sobre la figura del gracioso en las comedias bancianas, haciendo especial hincapié en *El vengador*.

I. EL VENGADOR DE LOS CIELOS Y RAPTO DE ELÍAS

La comedia *El vengador de los cielos y rapto de Elías* fue estrenada el 14 de febrero de 1686 por la compañía de Manuel Mosquera en el Salón de Palacio⁴. No se conoce su fecha de composición. *El vengador* carece actualmente de una edición crítica moderna. Nos han llegado varias ediciones impresas de la obra y una manuscrita⁵. *El vengador*

¹ Se abordará la definición de «comedia historial de santo» cuando se analice la segunda versión de la obra de Bances Candamo titulada *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*.

² A partir de ahora, abrevio el título de esta obra y la menciono como *El vengador*.

³ Para facilitar la lectura de Bances Candamo, modernizo la ortografía y la puntuación en todos los textos del autor, así como en los títulos de sus obras.

⁴ Cfr. John Earl VAREY y Norman David SHERGOLD, *Comedias en Madrid: 1603-1709: repertorio estudio bibliográfico*, London, Támesis, 1989, p.197.

⁵ La primera edición impresa de *El vengador* se encuentra en el tomo primero de *Poesías cómicas*, fechado en 1722 y editado por Blas de Villa-Nueva, «impresor de libros, a costa de Joseph Pimentel, mercader de libros en la puerta del Sol». Ocupa las páginas 488-530 de la edición. Cada página presenta dos columnas de versos. La siguiente edición impresa que nos ha llegado de la comedia es una edición suelta que fue editada «con Licencia. Barcelona: Por Juan Centené, y Juan Serra, Impresores y Libreros, baxada de la Canonja, donde se hallará esta, y un muy abundante surtido de diferentes Titulos». La Biblioteca Nacional propone como fecha de impresión de esta edición suelta los años 1780-1807. Manejo el ejemplar de la Biblioteca Nacional con la signatura T. 14810/23. En la Universidad Internacional Menéndez Pelayo se conservan tres ejemplares de esta misma edición. Por último, se conserva un manuscrito de *El vengador* en la Biblioteca Nacional con la signatura MSS. 16745. Consta de 48 folios a una columna, con letra del siglo XVIII. Se desconoce la fecha exacta de la copia. Perteneció a los fondos del Duque de Osuna.



constata una tradición literaria en la que se dramatiza la figura del profeta Elías durante los siglos XVI y XVII⁶.

Bances Candamo se inspira en la Biblia, casi en su totalidad, para representar los principales acontecimientos de esta obra de teatro (ver *1 Reyes* y *2 Reyes*)⁷. Sin embargo, el dramaturgo se ha servido para componer *El vengador* de otras fuentes literarias, mitológicas, apócrifas y del empleo de la alegoría. Además ha modificado el espacio y el tiempo, la acción dramática, y ha añadido elementos ficticios en determinados casos. Más adelante habrá ocasión de comentarlos particularmente.

Como resumen, Bances Candamo ha elaborado una peculiar «comedia historial de santo» que presentamos en este artículo y que ha sido insuficientemente estudiada por la crítica —no se ha encontrado en toda la bibliografía consultada, ningún artículo que se refiera directamente a *El vengador de los cielos y rapto de Elías*—. De esta forma, se

⁶ Durante el Siglo de Oro, se puede constatar un ciclo dramático en el que el profeta Elías cobra un especial protagonismo. Las obras teatrales que he podido consultar y que dramatizan la vida del profeta Elías son: *La Tragædia [sic] Jezabelis* (anónima, 1565); *la Tragoedia cui nomen inditum Acabus* (Miguel Venegas, 1976); *La mujer que manda en casa* (Tirso de Molina, 1621-25); *La representación de la vida y rapto de Elías profeta* (Matías de los Reyes, 1629) y *La viña de Nabot* (Rojas Zorrilla, 1648). Al parecer, Calderón había compuesto un auto sacramental, hoy desaparecido, con el título *El carro del cielo: San Elías*, en fecha tan temprana como 1613, según constata Emilio COTARELO y MORI, en *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada, Archivum, 1997, pp. 52 y 117.

⁷ El hagiógrafo de *1 y 2 Reyes* no pretende hacer una biografía de Elías, sino más bien describirlo como un instrumento del que se sirve la Providencia para combatir la idolatría presente durante el reinado de Acab y Ocozías. Los hechos más relevantes que describe *1 y 2 Reyes* sobre la vida del profeta son el anuncio de la sequía al rey Acab, a consecuencia de su pecado de idolatría (*1 Reyes*, 17.1); la huida del profeta ante las amenazas de Jezabel —uno de los acontecimientos más dramáticos de Elías— donde la falta de fuerzas y su duro combate interior harán que desee su muerte (*1 Reyes*, 19.2-4). Esta huida culmina con la teofanía en el monte Horeb. Allí el Señor se le aparece bajo la forma de un «brisa suave» y le ordena una triple misión: ungir a Hazael, como rey de Siria, a Jehú, como rey de Israel y, finalmente, a Eliseo como su sucesor, una vez sea arrebatado a los cielos (*1 Reyes*, 19.15-16). Son numerosos los acontecimientos milagrosos que se atribuyen a Elías, como la multiplicación de pan y aceite y la resurrección del hijo de la viuda de Sarepta (*1 Reyes*, 17.10-24); el milagro del Carmelo, en el que consigue que Dios abraza la res que había colocado en este monte. De esta manera, Elías proclama la divinidad de Yahwéh sobre Baal y sus profetas (*1 Reyes*, 18.20-38). Asimismo, Elías pone fin a la sequía y hace que llueva torrencialmente en Israel después de tres años y medio (*1 Reyes*, 18.41-46), a la vez que degüella a ochocientos cincuenta profetas de Baal en las orillas del torrente Cisón (*1 Reyes*, 18.40). Otros episodios milagrosos son el paso del Elías y Eliseo por el Jordán, gracias a su manto (*2 Reyes*, 2.8-9); o cuando Elías manda que baje fuego del cielo y abraza a dos escuadrones militares mandados por el rey Ocozías (*2 Reyes*, 1.10-12). Finalmente, cierra este ciclo de milagros, el enigmático episodio de la ascensión de Elías a los cielos, arrebatado en torbellino por un carro tirado por caballos de fuegos (*2 Reyes*, 2.10-12). Junto a estos hechos prodigiosos, Elías destaca por su don de profecía, que se materializará en el pasaje de la muerte del judío Nabot donde el profeta vaticinará el final de la estirpe de Acab y de Jezabel (*1 Reyes*, 21.19-24). Más adelante, Ocozías, hijo de Acab y Jezabel y sucesor de su padre en el trono de Israel, se quedará inválido al caerse del primer piso de su palacio en Samaría. Ocozías enviará mensajeros a la ciudad Ecrón para consultar a Beelcebú si podrá recuperarse tras los graves daños sufridos a consecuencia de su caída (*2 Reyes*, 1-4). Elías, al ver que estos emisarios no van a pedir ayuda al verdadero Dios de Israel, les va a profetizar que su rey nunca se levantará de la cama donde yace; y, pese a todos sus esfuerzos, fallecerá poco después (*2 Reyes*, 1.6). Todos estos acontecimientos se encuentran dramatizados en *El vengador de los cielos y rapto de Elías*.



pretende realizar, con este trabajo, una aportación a los estudios bancesianos que rellene este vacío; y, como consecuencia, sirva de estímulo para la posterior publicación de esta comedia, y, por extensión, de las demás «comedias historiales de santo» del autor que se titulan *San Bernardo abad* y *La Virgen de Guadalupe*.

II. BANCES CANDAMO Y *TEATRO DE LOS TEATROS DE LOS PASADOS Y PRESENTES* *SIGLOS: SU PRECEPTIVA DRAMÁTICA*

Bances Candamo escribe a finales del siglo XVII una preceptiva dramática titulada *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. Esta obra proporciona las claves para interpretar su teoría teatral, a la vez que ofrece un testimonio valioso para entender el estado de la comedia áurea finisecular. El *Teatro de los teatros* se publica en tres versiones de manera póstuma e incompleta. La primera se escribió en los años 1689 y 1690; la segunda y la tercera entre 1692 y 1694⁸. Esta preceptiva teatral fue conocida por Cuervo-Arango, quien le dedica un capítulo⁹. En 1929, Jack reconoce la importancia de su *Teatro de los teatros*¹⁰. Esta obra fue estudiada por Rozas en 1965¹¹. Moir publica las tres versiones de Bances Candamo y elabora una valiosa edición crítica en 1970, en la cual me baso para realizar este trabajo¹². Es relevante el estudio de Arellano en el que analiza la preceptiva dramática del autor¹³. Además son de utilidad las sucesivas ediciones críticas de las distintas obras dramáticas de Bances que se han ido publicando, ya que sitúan el *Teatro de los teatros* como el eje de su concepción dramática¹⁴. Recientemente,

⁸ Las fechas son las que propone Moir en la obra de Francisco de BANCES CANDAMO, *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, Londres, Tamesis Books, 1970.

⁹ Cfr. Francisco CUERVO-ARANGO, *Francisco Antonio de Bances y López Candamo. Estudio bibliográfico y crítico*, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1916.

¹⁰ Cfr. William S. JACK, «Bances Candamo and the calderonian decadents», *Publications of the Modern Languages Association*, 44, 1929, pp. 1079-1089.

¹¹ Juan Manuel ROZAS, «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite», *Segismundo*, 2, 1965, pp. 247-273.

¹² Cfr. Moir, en BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970.

¹³ Cfr. Ignacio ARELLANO, *El arte de hacer comedias. Estudio sobre el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.

¹⁴ Sirvan como ejemplo la edición crítica a los *Autos sacramentales de Francisco Bances Candamo*, editada por José PÉREZ FELUI en 1975. La edición de *El esclavo en grillos de oro* y *La piedra filosofal* publicada por Santiago DÍAZ CASTAÑÓN en 1983. La edición de *Cómo se curan los celos* y *Orlando Furioso* publicada por Ignacio ARELLANO en 1991. La edición de *Por su rey y por su dama* o *Las máscaras de Amiens* editada por Santiago GARCÍA CASTAÑÓN en 1997. La edición de *El español más amante y desgraciado Macías* publicada por Blanca OTEIZA en el año 2000 y, finalmente, la reciente edición crítica del primer volumen de *Teatro completo de Francisco de Bances Candamo*, en el que incluye *El primer*



se ha publicado un interesante artículo de Arias y Landaeta que puede ser útil para conocer esta obra de Bances Candamo¹⁵.

A continuación se van a analizar solo aquellos aspectos, presentes en las tres versiones del *Teatro de los teatros*, que se relacionan directamente con la preceptiva dramática de Bances Candamo. Se dará más importancia, en la primera versión, a la licitud del teatro, la clasificación de las comedias, la poesía como enmendadora de la historia y, finalmente, al papel del decoro en sus obras dramáticas. En la segunda versión, se resaltarán la importancia de la verosimilitud, la precisión del vocabulario, la necesidad de que el teatro sea un medio eficaz para instruir al rey y la polémica intencionalidad política de las comedias de Bances Candamo. Por último, se señalará la importancia de la música en la tercera versión del *Teatro de los teatros*. Todos estos aspectos, que constituyen el alma de la dramaturgia banciaña, serán ejemplificados a partir de su comedia historial titulada *El vengador de los cielos y rapto de Elías*. De esta forma, se pretende valorar esta comedia que aún no ha sido objeto de un estudio minucioso por parte de la crítica y que sirve como modelo para explicar la teoría dramática de Bances Candamo de manera satisfactoria.

II.1 La primera versión (1689-1690)

En la primera versión del *Teatro de los teatros* se desarrollan tres aspectos fundamentales: la licitud del teatro, la clasificación de las comedias y el valor de la poesía como enmendadora de la historia. A continuación se van a describir cada uno de estos apartados que nos servirán para entender la concepción dramática del dramaturgo asturiano.

duelo del Mundo, con sus piezas menores, y las comedias *La restauración de Buda* y *Quién es quien premia al amor* con sus respectivas loas. Este volumen ha sido editado por Blanca OTEIZA en 2014.

¹⁵ Cf. Juan Ignacio ARIAS KRAUSE y Patricio LANDAETA MARDONES, «Comedia de la política y Políticas de la comedia. Ensayo de teología política», *Atalanta*, 5:1, 2017, pp. 63-81.



II.1.1 La licitud del teatro

El florecimiento del género teatral no estuvo exento de continuas controversias durante todo el Siglo de Oro, tanto desde el punto de vista estético como moral. El jesuita Ignacio Camargo, en su *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* (1689), sostuvo que el teatro era el reflejo de la decadencia moral de las costumbres y de los vicios más deleznable: galanteos profanos y artificiosos enredos; gestos torpes y lascivos; quimeras locas, incestos, adulterios y escándalos que faltaban al decoro cristiano y constituían una ocasión próxima para pecar¹⁶.

En contraposición a Camargo, el Padre Guerra y Ribera publicó en 1682 la *Aprobación a la verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón*. En esta obra, Guerra y Ribera se muestra partidario de la moralidad de las artes escénicas. Bances Candamo va a mantener un debate dialéctico con el clérigo Camargo defendiendo la licitud de las representaciones teatrales. Acusa al jesuita de su escaso conocimiento en esta disciplina y su visión extremadamente tendenciosa y sesgada, pues el clérigo emplea argumentos parciales de los Padres de la Iglesia acomodándolos a su propia opinión¹⁷. Para rebatir al padre Camargo, Bances Candamo despliega una gran erudición, sirviéndose de escritores de la Antigüedad, Padres o Doctores de la Iglesia —como san Agustín, san Clemente o santo Tomás de Aquino—¹⁸. Bances Candamo también acude, como argumento de autoridad, a la *Aprobación* de fray Manuel de Guerra y Ribera, anteriormente mencionada¹⁹. Sin embargo, como Camargo domina mejor el ámbito teológico, Bances Candamo decide demostrarle la licitud del teatro a partir de sus conocimientos teatrales, en los que subraya la elevación y el decoro de las tragedias que han seguido los preceptos aristotélicos²⁰.

¹⁶ Cfr. Emilio COTARELO y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada, Archivum, 1997, p. 122.

¹⁷ Cfr. BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, pp. 5 y 12-13.

¹⁸ Cfr. Juan Ignacio ARIAS KRAUSE y Patricio LANDAETA MARDONES, *art. cit.*, pp. 68-71.

¹⁹ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, p. 15.

²⁰ *Ibid.*, pp. 25-26.



II.1.2 La clasificación de las comedias

Para Bances Candamo las comedias se dividen en dos tipos: «amatorias» o «historiales». Las «amatorias» se le presentan como «pura invención o idea sin fundamento en la verdad» y las clasifica en comedias de «capa y espada» y comedias de «fábrica». Además, distingue las denominadas «fábulas» que narran hechos verdaderos²¹.

Moir sostiene la coincidencia en la clasificación de las comedias de Torres Naharro y Bances Candamo. En efecto, Naharro divide los géneros de las comedias en comedias «a noticia» y las comedias «a fantasía», según relaten «sucesos verdaderos» o «fingidos», respectivamente²². De esta manera, las comedias «a fantasía» se aproximarían a las «amatorias» de Bances, mientras que las comedias «a noticia» corresponderían con las «historiales». Como se ha visto, Bances Candamo clasifica las comedias «amatorias» en dos categorías: las de «capa y espada» y la de «fábrica»; y define las comedias de «capa y espada» del siguiente modo:

Aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como don Juan, don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo²³.

Bances Candamo observa que este tipo de comedias «han caído en desuso [y] en estimación» ya que su argumento se reduce a unos esquemas que estaban ya estereotipados. Bances menciona a Calderón como el dramaturgo que ha conseguido dar a estas piezas dramáticas «viveza y gracia»²⁴. La crítica no es unánime en clasificar qué obras de Bances Candamo se sitúan dentro de la categoría de comedias de capa y espada. García Castañón afirma, en el prólogo de *Sangre valor y fortuna*, que la comedia *El duelo contra su dama* es una comedia de «capa y espada». Esto lo justifica por la presencia de «caballeros particulares», en oposición a personajes mitológicos o alegóricos²⁵. Arellano, en cambio, observa que *El duelo contra su dama* no se trata de una comedia de «capa y espada», sino que sería una comedia de «fábrica», pues en el *Diccionario de Autoridades*

²¹ *Ibid.*, pp. 32 y 35-36.

²² Cfr. Moir, en BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, p. LXXVI.

²³ *Ibid.*, p. 33.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Santiago GARCÍA CASTAÑÓN, «Francisco Bances Candamo. Nota biográfica e ideas sobre el teatro», en *Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo*, eds. A. Gómez Rodríguez y B. Martínez del Fresno, Avilés-Oviedo, Ayuntamiento-Universidad, 1994, p. 84.



define «caballeros particulares» como aquellos que «no tienen título ni empleo que lo distinguan con los demás» y, precisamente, los caballeros que protagonizan esta comedia —Enrique de Lorena, el príncipe de Bearne, el infante don Fernando de Portugal, don Fadrique de Aragón..., etc.—, no son particulares, sino que poseen una nobleza mayor²⁶. El mismo Moir clasifica *El duelo contra su dama* como una comedia de fábrica²⁷.

Las comedias de «fábrica» se diferencian de las de «capa y espada» en que sus personajes poseen un rango social más elevado. Bances Candamo explica, en su *Teatro de los teatros*, que el argumento principal de las comedias de fábrica se refiere a «una competencia por una princesa entre personas reales, con aquel majestuoso decoro que conviene a los personajes que se introducen, mayormente si son reyes o reinas o damas de palacio»²⁸. O de una manera más extensa:

Las [comedias] de fábrica son aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etc., y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores, y, en fin, sucesos extraños y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que, poco ha, llamé caseros [comedias de capa y espada]²⁹.

Arellano caracteriza estas comedias por su elevada invención poética y por la presencia de lo extraordinario y propone como comedias de fábrica, además de *El duelo contra su dama*, *El esclavo en grillos de oro*, *La piedra filosofal* y *La inclinación española*³⁰. Pero, tal como se ha resaltado, las comedias más relevantes en Bances Candamo son las «historiales». Arellano las relaciona con la idea aristotélica de fábula en la tragedia:

Hay que recordar que para los aristotélicos la fábula de la tragedia se basaba en la historia: esta historicidad apunta en Bances a dos categorías básicas en su concepción teatral: lo «elevado» y «noble» (territorio propio de un poeta de corte) y lo

²⁶ Ignacio ARELLANO, *op. cit.*, 2011, pp. 260-61.

²⁷ Cfr. Moir, en BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, p. XC.

²⁸ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, p. 34.

²⁹ *Ibid.*, pp. 34-35.

³⁰ Cfr. Ignacio ARELLANO, «Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro», *Iberoromania*, 27-28, 1988b, pp. 43-44.



«verdadero» (especialmente apta para el *docere*). De ahí que su comedia predilecta sea la histórica, y que resalte la poca estimación en la que ha caído la de capa y espada³¹.

Bances Candamo, en su concepción de la «comedia historial», emplea la historia como materia ejemplar. Señala al respecto Arellano:

La utilización de la Historia (en la concepción de Bances y en la tradición didáctico-política áurea) obedece a dos justificaciones: a) ofrece respetuosamente, asépticamente, una serie de ejemplos heroicos para la imitación; y b) permite aprender numerosos aspectos del arte de gobernar estudiando el pasado, ya que la brevedad de la vida, incluida la del rey, hace imposible el aprendizaje con experiencias directas en todos los casos³².

Para Moir las comedias «historiales» de Bances Candamo expresan una idea corriente dentro de la preceptiva italiana renacentista —que había sido expuesta por Castelvetro, Rossi y Tasso— en la que la intriga de la tragedia debía tener una fuente histórica o mitológica, una leyenda o mito conocido, pudiéndose modificar la verdad histórica en función de la superioridad de la verdad poética³³. Esta licencia hunde sus raíces en Aristóteles:

No es oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido [...] porque el historiador y el poeta no son diferentes en hablar en verso o en prosa, [...] sino que la diversidad consiste en que aquel cuenta las cosas cuales sucedieron, y este como era natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia; por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general; mas la segunda las refiere en particular³⁴.

Bances Candamo emplea la poesía para enmendar los acontecimientos históricos que faltan al decoro, transformándolos no como fueron, sino como podrían haber sido. El

³¹ *Ibid.*, p. 43.

³² Ignacio ARELLANO, «Teoría dramática y práctica teatral: sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón*, 42, 1988a, p.177.

³³ Cfr. Moir, en BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, p. LXXXIX.

³⁴ Aristóteles, *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1992, p. 158.



objetivo es lograr en la comedia el tono elevado, propio de la tragedia antigua³⁵. De esta forma, no todas las historias poseen la idoneidad necesaria para ser representadas en la Corte, ya que necesitan que la poesía dignifique a la historia³⁶. Dice el dramaturgo:

Precepto es de la comedia inviolable que ninguno de los personajes tenga acción desairada, ni poco correspondiente a lo que significa, que ninguno haga una ruindad, ni cosa indecente. [...] Y más cuando la Poesía enmienda a la Historia, porque esta pinta los sucesos como son, pero aquella los pone como debían ser³⁷.

En *El vengador* se constatan varios episodios en los que la poesía enmienda a la historia. Uno de ellos tiene lugar cuando Jezabel describe la lapidación de Nabot³⁸. La escena no se representa, solo es aludida en unos pocos versos. Parece que Bances Candamo no considera necesario recrear la escena bíblica en la que dos hijos de Belial, mandados por Jezabel, condenan injustamente en la sinagoga a Nabot por blasfemo, muriendo lapidado por su propio pueblo:

Ya, Acab³⁹, que Nabot ingrato⁴⁰,
el que a tu corona altiva
negó esa viña sabiendo
cuánto mi furor irrita
que se niegue a un ruego aquello
que ha de ser soberanía,
muerto escarmienta al diluvio
de piedras, que vengativas
víboras fueron del viento

³⁵ Cfr. José Enrique DUARTE, «Poesía e historia en *La restauración de Buda* de Francisco Bances Candamo», en *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Coloquio internacional organizado por El Laboratorio de Investigaciones: Lenguas y literaturas románicas, E. A. 1925. Pau, 21 y 22 de noviembre de 2003*, coord. I. Ibáñez, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 283-307. En este artículo DUARTE analiza pormenorizadamente la relación de la poesía y la historia en Bances, y resalta el papel de la poesía como modificadora de la historia para lograr la verosimilitud y el decoro moral de la comedia.

³⁶ Cfr. ARELLANO, *art. cit.*, 1988a, p. 178.

³⁷ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, p. 35.

³⁸ El episodio de la muerte del judío Nabot está relatado en 1 *Reyes*, 21.1-16.

³⁹ Empleo «Acab», versión modernizada ortográficamente de «Achab» —tal como aparece en las ediciones y en los manuscritos de la obra de Bances Candamo—, para referirme al rey idólatra de Israel que se opone a la predicación de Elías. En la *Biblia de Navarra* se traduce como «Ajab». No obstante, para evitar confusiones ortográficas, utilizo en este artículo siempre «Acab».

⁴⁰ Todas las citas de *El vengador* se extraen del volumen primero de BANCES CANDAMO, *Poesías cómicas de D. Francisco Bances Candamo*, Madrid, Blas de Villanueva, 1722.



que cortando el aire silban;
 y del cáñamo a los truenos
 en la tempestad peligra
 pues nubes de pedernal
 humana sangre granizan (p. 517).

También la poesía enmienda pasajes crueles o sórdidos. Este caso ocurre cuando Bances Candamo dramatiza la muerte del rey Acab. En este episodio, la poesía no solo oculta una acción indecorosa —la manera en la que Acab fallece desangrado en un carro en Ramot-Galaad y la suerte de ese carro y su sangre al llegar a Samaría—, sino que modifica la historia, ya que el rey muere en la viña de Nabot, lugar que la Biblia no menciona. Bances Candamo, pues, omite el siguiente pasaje bíblico:

La sangre de la herida corrió hasta el fondo del carro [...]. El rey murió y lo llevaron a Samaría donde lo enterraron. El carro fue lavado en el estanque de Samaría, y los perros lamieron su sangre y las prostitutas se lavaron allí conforme a la palabra que había anunciado el Señor⁴¹.

Las «comedias historiales» de Bances Candamo no poseen sucesos fingidos, por lo que los temas mitológicos o legendarios que aludían las preceptivas italianas anteriormente mencionadas, no forman parte de esta clasificación. Bances denomina en su *Teatro de los teatros* a las comedias mitológicas o palaciegas que se reducen a «máquinas y música» como «fábulas», mientras que advierte que estas no constituyen ningún peligro contra la instrucción: «y aunque se trata en ellas de la deidad de Júpiter y de otros dioses, es en un Reino donde esto no tiene peligro, porque a ninguno he visto hasta hoy tan necio que crea semejantes»⁴². Arellano, clasifica como «fábulas» de gran aparato las comedias *Cómo se curan los celos*, *Duelos de Ingenio y Fortuna* y *Fieras de celos y Amor*⁴³. Ahora bien, Bances Candamo describe las «comedias historiales» de esta forma:

[Las comedias historiales] suelen ser ejemplares que enseñen un suceso efficacísimo
 [y su argumento versa sobre] un suceso verdadero de una batalla, un sitio, un

⁴¹ 1 Reyes, 22, 35. 37-38.

⁴² BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, p. 36.

⁴³ Cfr. ARELLANO, 1988b, p. 43.



casamiento, un torneo, un bandido que muere ajusticiado, una competencia, etcétera. Son de esta línea las comedias de santo, que en cuanto al argumento no necesitan de entrar en disputa, y en cuanto a sus circunstancias, se irán exponiendo en su lugar⁴⁴.

Bances Candamo relaciona las «comedias historiales» con las de «santo»⁴⁵, señalando que su argumento «no entra en disputa». Los acontecimientos de las comedias de santos, dentro del imaginario barroco, eran reconocidos como verdaderos. De ahí que Bances sostenga que el argumento de las «comedias de santo» sea equiparable al de las comedias historiales. El dramaturgo entiende que los acontecimientos narrados por la Biblia o los referentes a la vida de los santos, son tan históricos como, por ejemplo, los sucesos relatados en su obra *El Austria en Jerusalén*, donde se dramatiza la conquista de Jerusalén por Federico II, ayudado por el Duque Leopoldo VI de Austria. De esta forma, Bances Candamo consigue que la historia sagrada y la profana «no entren en disputa»⁴⁶. Esta afirmación la corrobora el dramaturgo cuando, en el manuscrito posterior a la segunda versión de su *Teatro de los teatros*, sostiene que el personaje de Job y su vida son sucesos históricos reales:

Siendo verdad infalible e historia indubitable la del santo Job, y que le hubo y que fueron ciertos todos sus sucesos [...]. Digo que este Libro del santo Job es poema de historia verdadera⁴⁷.

De esta forma, Bances Candamo otorga a este relato bíblico la misma historicidad que cualquier acontecimiento profano. Las tres «comedias de santo» de Bances son *El vengador de los cielos y rapto de Elías*, *San Bernardo Abad* y *La Virgen de Guadalupe*⁴⁸.

⁴⁴ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁴⁵ Nótese que Bances Candamo denomina a este tipo de comedias historiales «de santo», no pluraliza este sustantivo, tal como suelen clasificarse este tipo de comedias en el Siglo de Oro.

⁴⁶ La bibliografía que ha relacionado las comedias de santos y las comedias historiales de tema hagiográfico en Bances Candamo es escasa. Para consultar este aspecto, cfr. Blanca OTEIZA, «Espectacularidad y hagiografía: San Bernardo Abad, desde Moreto a Bances Candamo y Hoz y Mota», en *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al prof. Fernando Gómez Ollé*, eds. C. Saralegui Platero y M. Casado Velarde, Pamplona, EUNSA, 2002, pp. 1011-1023; y Blanca OTEIZA, «San Bernardo: historia y poesía en Moreto y Bances Candamo (con Hoz y Mota)», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre la historia y la literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Pamplona / Madrid / Kassel, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2005, pp. 931-949.

⁴⁷ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, pp. 61 y 66.

⁴⁸ El manejo de las fuentes históricas queda patente también en *San Bernardo Abad*, comedia que se centra en el cisma ocasionado por Anacleto II al proclamarse antipapa. San Bernardo, ayudará al Papa legítimo Inocencio II a convertir a Guillermo X de Aquitania, uno de los más fervientes partidarios de Anacleto. También entra en escena el Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Lotario de Supplinburg,



Cabe matizar que *El vengador* puede considerarse como una «comedia bíblica». Sin embargo, la relacionamos con «comedia historial de santo», sin pretender entrar en la polémica de su clasificación.

Arellano agrupa dentro de la categoría de «comedias historiales» las siguientes obras dramáticas de Bances Candamo: *¿Quién es quien premia al amor?*, *La Restauración de Buda*, *El Austria en Jerusalén*, *La Virgen de Guadalupe*, *El vengador de los cielos y rapto de Elías*, *San Bernardo Abad*. También clasifica como historiales, pero con elementos dramáticos que la acercan a las comedias de fábrica, a *Más vale el hombre que el nombre*, *Por su rey y por su dama*, *La jarretiera de Inglaterra*, *El español más amante y desgraciado Macías*, *El sastre del Campillo* y *¿Cuál es afecto mayor?*⁴⁹

II.2 La segunda versión (1692-1694)

En esta segunda versión del *Teatro de los teatros*, Bances Candamo va a exaltar la poesía y la comedia española, a la vez que vuelve a abrir el debate sobre la licitud del teatro. También critica cómo algunos comediantes han facilitado que el teatro se encuentre en un estado de profunda decadencia. Frente a ellos, Bances Candamo habla de la necesidad de una reforma de la comedia que se va a manifestar en el empleo del decoro, de la verosimilitud, del detallismo en el vocabulario empleado. Además, la comedia se le presenta a Bances Candamo como un instrumento privilegiado para entretener e instruir a la vez. Finalmente, en esta segunda versión, el dramaturgo insinúa una posible finalidad política de la comedia.

partidario de Inocencio II. En *La Virgen de Guadalupe*, Bances Candamo maneja la tradición del hallazgo de la imagen de Nuestra Señora en las Sierras de Guadalupe por Gil Cordero y dramatiza algunos milagros atribuidos a la intercesión de la Virgen. Bances Candamo emplea, asimismo, personajes históricos —como el rey Alfonso XI y Álvaro Núñez Osorio—, que pelearon contra los musulmanes en Gibraltar y Tarifa. Además, estas comedias añaden elementos sobrenaturales propios de las comedias de santos, que se diferencian de las demás historiales. En *El vengador* se abre una nube, quedándose un ángel encima, y se descubre un carro de fuego con caballos de fuego. Elías se monta y es conducido a los cielos (cfr. BANCES CANDAMO, *Poesías cómicas*, 1722, vol. 1, p. 529). En *San Bernardo Abad*, cuando el santo va a dirigirse a Poitiers para entrevistarse con Guillermo X de Aquitania, se rompe una rueda del carro por la mitad. Bernardo, al imaginarse que es obra del diablo para impedir que se lleve a cabo tal encuentro, le ordena al demonio que salga de un árbol. Acto seguido, aparece una figurilla en forma de diablo que baja del árbol y se encaja en la otra mitad de la rueda, de modo que san Bernardo puede continuar su viaje (cfr. BANCES CANDAMO, *Poesías cómicas*, 1722, vol. 2, p. 406). Por último, la aparición de la imagen de la Virgen, que sale de un peñasco ante el canto de los ángeles, le sorprende al pastor Gil Cordero, justo antes de haber presenciado cómo su vaca, que estaba muerta, se levanta milagrosamente en *La Virgen de Guadalupe* (cfr. BANCES CANDAMO, *Poesías cómicas*, 1722, vol. 1, pp. 293-95).

⁴⁹ Cfr. ARELLANO, *art. cit.*, 1988b, pp. 43-44.



II.2.1 Precisión y verosimilitud

Bances Candamo subraya la necesidad de llevar a las tablas una ambientación y lenguaje adecuado a cada escena y a cada momento. De ahí la relevancia de que el dramaturgo posea una considerable instrucción en todas las disciplinas referidas a las acciones que dramatiza. Este amor al detalle consigue otorgar una gran verosimilitud a sus comedias⁵⁰:

Hablaré yo en una comedia de los trajes, calles, edificios y costumbres de alguna corte extranjera, y lo está oyendo el embajador que residió, el soldado que estuvo y el curioso que peregrinó en ella. [...] Describo alguna navegación o trance naval, exornándole de las faenas y términos de la náutica, y los oye el piloto y marinero. [...] Pinto un reencuentro marcial o una campal batalla, expongo el sitio y defensa de una plaza, y habiendo de tratar con propiedad los términos militares y matemáticos, la política marcial y económica de un ejército, [...] sus órdenes, estilo, puestos y graduaciones, hallo los teatros llenos de cabos, soldados e ingenieros. [...] Toco los estilos de los palacios, [...] y todo lo que es preciso imitar⁵¹.

En *El vengador*, Bances Candamo maneja con precisión el vocabulario de distintas disciplinas. Destaca especialmente la explotación de la Sagrada Escritura, con referencia a muchísimos episodios bíblicos. Baste mencionar, entre otros muchos pasajes: la creación del mundo, el paso de Moisés por el Mar Rojo⁵², el episodio del profeta Jonás devorado por una ballena⁵³, la piedad del rey David, el pecado de Salomón y la división del reino de Israel, la construcción de becerros de oro por Jeroboam⁵⁴, la apostasía de Acab y Jezabel⁵⁵, el castigo de la sequía⁵⁶, la resurrección del hijo de la viuda de Sarepta⁵⁷, el sacrificio del monte Carmelo⁵⁸, la viña de Nabot⁵⁹, la vocación de Eliseo⁶⁰,

⁵⁰ Cfr. Ana SUÁREZ, «Bances Candamo, hacia un teatro ilustrado y polémico», *Revista de Literatura*, LV: 109, 1993, pp. 5-54.

⁵¹ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, pp. 50-51.

⁵² BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1722, vol. 1, p. 505.

⁵³ *Ibid.*, p. 502.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 505.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 488-489.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 491-492.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 500-501.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 503 y ss.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 517-518.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 498-500.



el paso milagroso de Elías y Eliseo por el río Jordán⁶¹, el arrebató de Elías al cielo montado en un carro de fuego⁶², etc. Otros campos en los que Bances Candamo despliega la riqueza y la precisión de su vocabulario son los relativos a los fenómenos naturales —como la descripción de los efectos de la sequía en el reino de Israel⁶³— y los referidos a escenas bélicas —como las guerras entre israelitas y sirios⁶⁴—.

II.2.2 El teatro como medio de instrucción de la Corte

El teatro es un medio eficaz para la diversión y el ocio. Bances Candamo recurre al tópico de Horacio de mezclar lo agradable con lo útil, aunque por la responsabilidad que tenía el escritor al ser dramaturgo real de Carlos II, debía instruir especialmente al monarca aprovechando su descanso:

Si al pueblo es menester divertirle aprovechándole, ¿qué hará a un monarca que solo nació para el bien de todos? [...] Ni aún en la diversión se han de apartar del bien público los monarcas, porque han de descansar de obrar aprendiendo a obrar⁶⁵.

Bances Candamo continúa una línea didáctica anterior influida por libros —como *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* de Diego Saavedra Fajardo— en donde se exponen las cualidades ideales del perfecto rey o príncipe, así como los vicios que se han de combatir en el arte del gobierno. Bances Candamo es consciente de que el teatro, cuando se orienta hacia la instrucción, ha de educar con discreción y humildad, ya que va dirigido a las altas esferas. Para lograr este objetivo, Arellano sostiene que el dramaturgo adopta dos soluciones: la primera consiste en introducir en sus obras el tópico de la «ciencia infusa del monarca» en el arte del gobierno:

La ciencia del reinar,
nace al nacer los que reinan,

⁶¹ *Ibid.*, p. 527.

⁶² *Ibid.*, p. 529.

⁶³ *Ibid.*, pp. 491-492.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 521-523.

⁶⁵ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, pp. 56-57.



pues, como de sí la aprenden,
solo ellos a sí se enseñan⁶⁶.

Mientras que la segunda, sería optar por presentar la historia como materia ejemplar⁶⁷. En este último aspecto, se unen armónicamente la teoría y la práctica dramática de Bances Candamo, alcanzando su máxima expresión en la «comedia historial»:

El análisis del teatro de Bances desde la perspectiva genérica revela una notable coherencia de su teoría y su práctica, decisivamente orientadas por el preciso marco de palacio y sus espectadores regios. El elenco de géneros obedece a este sistema de emisión y recepción, y lo mismo los rasgos constituyentes de su sistema dramático⁶⁸.

La historia es susceptible de ser dramatizada, de suerte que sus «comedias historiales» enseñan «con un suceso eficacísimo». En ellas, el rey —al ver los acontecimientos sucedidos en el devenir de los siglos, ya pasados o presentes— se mueve a la imitación. Tal caso sucede en *El vengador*, ya que el monarca cuando ve representadas las torpezas de vida del rey Acab —ambición, impiedad, incredulidad, falta de voluntad en el gobierno, dependencia hacia Jezabel, etc. —, sentirá la más absoluta repulsa y tratará de enmendar las malas acciones buscando un comportamiento ejemplar.

Ana Suárez ve en Bances Candamo un autor ilustrado, debido a la importancia que otorga a la instrucción del monarca. Su teatro se convierte en compromiso con la monarquía y el pueblo, aspecto que le acerca a Jovellanos y al despotismo dieciochesco. El decoro, la necesidad de una instrucción útil y no ociosa y, finalmente, el no dejarse llevar por los gustos del vulgo, sitúan a Bances Candamo en el ambiente intelectual del siglo XVIII⁶⁹.

⁶⁶ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1722, vol. 2, p. 265.

⁶⁷ Cfr. ARELLANO, *art. cit.*, 1988a, pp. 176-177.

⁶⁸ ARELLANO, *op. cit.*, 2011, p. 276.

⁶⁹ Cfr. SUÁREZ, *art. cit.*, pp. 50-53.



II.2.3 ¿Teatro político?

Cabe preguntarse si Bances Candamo, en ese ideal por educar al rey o a los príncipes, transmite una solapada intencionalidad política. El texto del *Teatro de los teatros* que ha desatado la polémica al respecto es el siguiente:

Son las comedias de los reyes unas historias vivas que, sin hablar con ellos, le han de instruir con tal respeto que sea su misma razón quien de lo que ve tome advertencias, y no del ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará que sea menester gran arte?⁷⁰

Moir llega a afirmar que este fragmento es uno de los más importantes de la preceptiva de Bances Candamo, ya que se convierte en uno de los pocos documentos donde se constata, dentro del teatro palatino europeo del siglo XVII, una clara intencionalidad política⁷¹. Díaz Castañón subraya que «ese decir sin decir» alude a aquellas verdades incómodas referidas al monarca y que solo la comedia sería capaz de desvelar⁷². También declara que la autoridad política presente en las obras de Bances Candamo queda legitimada cuando se confiesa dramaturgo oficial de Carlos II⁷³. Moli Frigola califica la dramaturgia de Bances como «teatro de denuncia política» de la España de Carlos II⁷⁴, mientras que Sánchez Belén subraya la dimensión marcadamente política de su teatro cuando estudia *El esclavo en grillos de oro*, *Cómo se curan los celos* y *La piedra filosofal*:

Se tratan con lucidez los problemas políticos que conmueven a la Corte, centrados en torno a la cuestión sucesoria, aunque en la primera [*El esclavo en grillos de oro*] se contempla además como una sátira a la gestión gubernamental de Oropesa, un consejero del monarca para que no le restituya en el poder, y tal vez una denuncia al

⁷⁰ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, p. 57.

⁷¹ Cfr. Moir, en BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, p. XCV.

⁷² Carmen DÍAZ CASTAÑÓN, *El esclavo en grillos de oro. Acercamiento al teatro político de Bances Candamo*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1982, p. 34.

⁷³ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁴ Cfr. Monserrat MOLI FRIGOLA, «F. de Bances Candamo (1662-1704), ¿arbitrista político?», en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma, 1981, p. 431.



desgobierno de Carlos II desde que en 1691 decidiera asumir las riendas de la Monarquía⁷⁵.

Arellano concluye, tras analizar pormenorizadamente el posible contenido político de las tres obras mencionadas por Sánchez Belén —y que Moir denomina «trilogía de alegorías políticas» y «de índole peligrosa»⁷⁶, que de su lectura no se deduce una intencionalidad política sistemática, sino más bien podría señalarse algunas alusiones al problema sucesorio de Carlos II. Por tanto, lo político en Bances Candamo, para Arellano, se relacionaría con el «didactismo moral» y la «filosofía política» presente en muchos dramaturgos del Siglo de Oro. Por lo que las obras bancias carecerían de una intencionalidad política significativa⁷⁷. El mismo Bances Candamo escribe en su *Teatro de los teatros*:

Es la comedia española que es buena, un poema tejido del más decoroso y remontado estilo del idioma castellano, de las más altas y útiles sentencias de la filosofía moral, ética y política⁷⁸.

No deja de extrañarle a Arellano que, si *El esclavo en grillos de oro* poseyera un contenido claramente satírico hacia la persona de Carlos II, se estrenase, pocas semanas después de esta obra, otras comedias bancias cuyos contenidos eran igualmente controvertidos. Además no sería congruente que, frente a tales críticas, el monarca protegiera a Bances Candamo cerrando toda la puerta de Alcalá para que el dramaturgo se recuperara de las heridas sufridas en un altercado⁷⁹. De esta forma, concluye Arellano:

Si se interpreta en lo que creo en su recto sentido la teorización del *Teatro de los teatros* se percibe la congruencia de las actitudes de Bances, cuyo teatro está caracterizado por lo áulico más que por lo político⁸⁰.

⁷⁵ Juan Antonio SÁNCHEZ BELÉN, «La educación del príncipe en el teatro de Bances Candamo: *El esclavo en grillos de oro*», *Revista de Literatura*, 49, 1987, p.78.

⁷⁶ Cfr. Moir, en BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, p. XXXII.

⁷⁷ Cfr. ARELLANO, *art. cit.*, 1988a, pp. 190-191.

⁷⁸ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, p. 81.

⁷⁹ Cfr. ARELLANO, *art. cit.*, 1988b, pp. 52-53.

⁸⁰ ARELLANO, *art. cit.*, 1988a, p. 191.



En contraposición a Arellano, García Castañón documenta contenidos intencionalmente políticos en más de veinte piezas dramáticas de Bances Candamo, y vuelve a resaltar la importante cuestión política su teatro:

Bances Candamo sabe lo que se trae entre manos cuando pinta esas lastimosas figuras reales desprovistas de autoridad. Traigo a mano aquí nuevamente, a manera de colofón, las palabras citadas por Bances: «para este decir sin decir», ¿quién dudará que sea menester el arte?⁸¹

II.3 Tercera versión (1692-1694)

En esta versión, Bances Candamo vuelve a reflexionar sobre la licitud del teatro, la comedia, el origen y dignidad de la poesía, la música, los juegos escénicos, etc. Sin embargo, nos detendremos a comentar solo la importancia de la música en la teoría teatral banciana. En el Siglo de Oro se desarrolla un tópico muy conocido en el que se relacionan los movimientos de los astros y del firmamento con las proporciones armónicas de la música⁸². Los planetas y los demás cuerpos celestes producen una «acorde música» originada por el movimiento de las esferas. Esta armonía es imperceptible a nuestros oídos, ya que sus delicados sonidos están «encerrados en sutiles telas»⁸³.

Esta visión metafísica de la música hunde sus raíces en la escuela pitagórica y platónica. En efecto, Platón, en su *Diálogo a Timeo*, armoniza las proporciones matemáticas y los sonidos musicales con los movimientos celestes. Por otra parte, Kepler en su libro *Harmonices mundi* (1615) desarrolla la existencia de un primer motor universal, Dios, causa primera de la música dentro de su concepción heliocéntrica del universo. La diferencia entre la armonía celeste y la terrestre radica en que la primera no es audible, mientras que la segunda sí. Bances Candamo señala que el «alma» y el «cuerpo» son música, siguiendo la doctrina de los pitagóricos y Aristóteles. El Estagirita aborda esta cuestión en su libro *De Anima*. Rico señala que, de la misma manera que el

⁸¹ Santiago GARCÍA CASTAÑÓN, art. cit., p. 93.

⁸² BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, p. 95.

⁸³ *Ibíd.*, p. 95.



universo genera la música en su unidad y proporción, el alma lo hará en tanto que está sujeta a la templanza del cuerpo⁸⁴.

II.3.1 La importancia de la música

El desarrollo de la música en la escena teatral va progresando en el teatro cortesano del siglo XVII. En 1622, con motivo del cumpleaños de Felipe IV, se estrenan en Aranjuez dos obras de teatro significativas: una de Lope y otra de Villamediana tituladas *El vellocino de oro* y *La Gloria de Niquea*, respectivamente. Para Rozas, *La Gloria de Niquea* supone el comienzo del barroquismo calderoniano, caracterizado por el lenguaje gongorista, la suntuosidad escenográfica y el empleo cada vez mayor de la música⁸⁵. De esta forma, con el paso de los años, el teatro irá aumentando en episodios musicales, y, por consiguiente, la música va a ir cobrando un especial protagonismo. La zarzuela será teatro representado en dos jornadas. La música aparece con frecuencia en Bances Candamo en sus comedias de fábrica y autos sacramentales: en momentos líricos, cánticos de triunfo y de alabanza, saraos cortesanos. A partir de la representación de *La púrpura de la rosa* de Calderón en 1659, la unión entre música y canto se convierte en un motivo de aspiración para los dramaturgos cortesanos; y Bances fue un gran libretista de zarzuela⁸⁶.

Oteiza edita el *Baile de Flechero rapaz* y *El bailete final* de Bances Candamo; y subraya el especial protagonismo de la música en estas pequeñas obras dramáticas⁸⁷. De hecho, Bances escribirá en el *Teatro de los teatros* que «jamás ha estado tan adelantado el aparato en la escena, ni el armonioso primor de la música como en el presente siglo»⁸⁸. La música está presente en todas las obras dramáticas de Bances, salvo en el *Astrólogo tunante*. Para Oteiza, Bances Candamo se sirve de la música para introducir a personajes acordes con el rango del instrumento, para estructurar los movimientos y tiempos

⁸⁴ Cfr. Francisco RICO, *El pequeño mundo del hombre: varia fortuna de una idea de la cultura española*, Barcelona, Destino, 2005, p. 145.

⁸⁵ Cfr. ROZAS, *art. cit.*, p. 272.

⁸⁶ Cfr. SUÁREZ, *art. cit.*, p. 16.

⁸⁷ Cfr. Blanca OTEIZA, «Loa, entremés, baile y bailete final de la comedia *Duelos de ingenio y fortuna* de F. A. Bances Candamo», *Rilce*, 3:1, 1987, p. 141.

⁸⁸ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, p. 29.



escénicos, así como para apoyar simbólicamente la acción mediante letras cantadas, estribillos o bailes⁸⁹.

En *El vengador*, la música posee cierta importancia. La mayoría de las veces actúa como coro o se intercala con voces o personajes concretos. En la jornada primera, «voces» y «música» dirigen un canto triunfal y encomiástico al rey Acab:

Voces y Música: ¡Viva nuestro rey Acab,...

Música: siempre invicto,...

Voces: grande siempre...

Música: que ceñido de victorias...

Voces: que ilustrado de laureles...

Música: viva, reine, mande, triunfe!

Voces: triunfe, mande, viva y reine! (p. 488).

En la segunda jornada, también la música introduce la acción. De esta forma, al son de chirimías, los profetas de Baal cantan al dios de Sidón suplicándole que queme el becerro del Carmelo:

Gran dios de Sidonia,
recibe benigno
este humilde voto;
y en señal de que admites nuestros ritos,
voraz consuma el fuego el sacrificio (p.503).

Por último, en la tercera jornada, la música anticipa el episodio bíblico del judío Nabot y abre el acto de manera festiva:

Venid a la viña, a la viña zagales
que a Nabot le quitó la justicia;
y dueño Acab de sus frutos ordena

⁸⁹ Cfr. Blanca OTEIZA, «La música de *Quién es quien premia al amor*, de Bances: estructura y unción dramáticas», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, eds. Alessandro Cassol y Blanca Oteiza, Madrid /Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 151.



que en vez de la vid
la corone la oliva,
venid a la viña,
que coronada de frutos opimos
los vástagos tiende,
los pámpanos riza (p.517).

Los instrumentos musicales que aparecen en las acotaciones de *El vengador* son las cajas, los clarines, las chirimías y las sordinas. También hacen acto de presencia, en algunas ocasiones, las voces humanas. Bances Candamo emplea en sus acotaciones el sonido de «clarines» y «cajas» para conseguir dos efectos: por un lado, estos instrumentos separan una escena de otra, ocasionando un cambio brusco en la acción, y por otro, otorgan más intensidad dramática a la escena. En el primer caso, la entrada de Abdías en la corte de Acab se produce con el toque de un clarín:

Acab: ¡Oh si Abdías con la noticia!...
(*Tocan clarín.*)
Pero ¿qué clarín es este?
(*Salen Abdías y Amorreo.*)
Abdías: Dame, gran señor, tus plantas (p. 490).

La música, por otra parte, puede servir para intensificar la acción dramática. De esta forma, suenan «cajas» y «clarines» para dar mayor viveza a la guerra contra los sirios:

(*Cajas y clarines.*)
Todos: (*Dentro*): ¡Arma, guerra!
Unos: ¡A la plaza!
Otros: ¡A la colina! (p.521).



III. LENGUA POÉTICA

Rozas afirma que la lengua poética de Bances Candamo es el «gongorismo»⁹⁰ y lo justifica a partir del poema banciano titulado *Descripción y viaje del Tajo* donde encuentra similitudes con la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*⁹¹. Sin embargo, será Arellano el que realice un estudio más minucioso sobre la influencia del poeta cordobés en el lenguaje poético de Bances Candamo. Arellano analiza una serie de rasgos estilísticos de Góngora presentes en Bances Candamo: el léxico —con sus «cultismos característicos»—, «los versos bimembres», «los hipérbatos» —en los que Góngora separa el sustantivo de su adjetivo o complemento circunstancial— y, finalmente, las «fórmulas estilísticas del tipo A, si no B o similares»⁹². Arellano se basa en el libro de Dámaso Alonso titulado *La lengua poética de Góngora* para realizar este estudio comparativo entre Góngora y Bances Candamo. Muchos de estos cultismos que Dámaso Alonso⁹³ enumera en este libro, se encuentran en *El vengador*. A continuación, se presenta una tabla que compara los cultismos presentes en *Las Soledades* de Góngora con los de *El vengador*. Nos inspiramos en la obra de Dámaso Alonso anteriormente citada.

Góngora: <i>Soledades</i>	Bances Candamo: <i>El vengador de los cielos y rapto de Elías</i>
Métrica armonía (v. 270).	Rústica armonía (p. 517).
Áspides volantes (v. 419).	Áspides de acero (p. 514).
Cerúlea tumba (v. 391).	Bóvedas cerúleas (p. 506).
Inculta región (v. 320).	Greña inculta (p. 514).
Pira le erige [al Fénix] (v. 465).	Erigen / a los vicios (p. 496).
Fragantes gomas (v. 923).	Ascuas fragantes (p. 490).
Boreal Harpía (v. 906).	Aleves harpías (p. 493).
Cristal líquido (v. 244).	Encanto líquido (p. 489).
Pira le erige [al Fénix] (v. 465).	Palpitante pira (p. 520).
Púrpura la rosa (v. 221).	Púrpura encendidos (p. 505).

⁹⁰ Cfr. ROZAS, *art. cit.*, p. 249.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 249-252.

⁹² Cfr. Ignacio ARELLANO, «Presencia de Góngora en Bances Candamo, poeta oficial de Carlos II», *Revista de Literatura*, 53:106, 1991, pp. 619-630.

⁹³ Cfr. Dámaso ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC, 1961, vol. 1, pp. 46-66 y 95-108.



Terso marfil (v. 459).	Tersos / cristales (p. 529).
Tálamo dosel al día (v. 471).	Tálamo... de la Aurora (p. 490).
Tósigo del viento (v. 420).	Tósigo... del aire (p. 514).
Campo undoso (v. 371).	Monstruo undoso (p. 513).

Tabla núm. 1. Comparativa léxico Góngora-Bances Candamo. Elaboración propia.

Góngora, siguiendo la tradición petrarquista continuada por Garcilaso y Herrera, es un maestro en el empleo del color. También utiliza un léxico suntuario que le sirve para construir numerosas metáforas e imágenes. Góngora es el gran poeta que canta la belleza de la naturaleza. Entre sus imágenes están muy presentes las musicales. Esta musicalidad queda patente en el efectismo rítmico de sus versos. En definitiva, Góngora refleja en sus poemas un abundante empleo de figuras retóricas, haciendo de su poesía un complejo entramado estético. En *El vengador* puede verse esta impronta gongorina en el siguiente fragmento:

[...] a este monte
a este eminente obelisco
del orbe, cuya alta frente
se corona de zafiros
—pues su bárbara cerviz
tan cerca está del Olimpo,
que las rosas que en su cumbre
rompen el verde capillo
tanto se acercan al cielo
que duda el más advertido
si las rosas son luceros
en su púrpura encendidos
o los luceros son rosas
que coronan esos riscos,
pues la vista, equivocada,
juzga los purpúreos visos:
los astros, rosas lucientes,
las rosas, astros floridos— (p. 505).



En *El vengador* también encontramos cultismos sintácticos propios del lenguaje de Góngora. Baste citar los siguientes ejemplos donde aparecen versos con estructuras bimembres:

En bárbaro desierto, horror divino (p. 494).
Invicto siempre, siempre victorioso (p. 521).
Siempre vencido y nunca escarmentado (p. 522.).
En el real aparato y pompa extraña (p. 523).

La imagen gongorina de la gruta como bostezo de la tierra⁹⁴ está presente en *La Virgen de Guadalupe*, *La piedra filosofal* y el *Entremés de las Visiones*⁹⁵. En *El vengador* queda esbozada de manera metafórica cuando Elías profetiza a Jonás que va a ser engullido por una ballena. De esta manera, Jonás estará encerrado en «su seno», como en una cueva, hasta que sea escupido por el cetáceo en la playa⁹⁶.

Has de discurrir su seno
cristalino, donde vean
que te sorbe a las espumas
y te escupe a las arenas
marino monstruo feroz
que humanas vidas bosteza (p. 502).

Otro modelo literario que deja una inconfundible impronta en la poética de Bances Candamo es la figura de Calderón de la Barca. La admiración que el dramaturgo profesa a su maestro se pone de manifiesto cuando afirma de Calderón que fue el que:

Dio decoro a las tablas y puso norma a la comedia en España, así en lo airoso de sus personajes como en lo compuesto de sus argumentos, en lo ingenioso de su contextura y fábrica y en la pureza de su estilo⁹⁷.

⁹⁴ Góngora describe la cueva de Polifemo en su *Fábula de Polifemo y Galatea*: «De este, pues, formidable de la tierra / bostezo, el melancólico vacío, / a Polifemo, horror de aquella sierra» (vv. 41-43).

⁹⁵ Cfr. ARELLANO, *art. cit.*, 1988b, pp. 58-59.

⁹⁶ Cfr. *Jonás*, 2.1 y 2.11.

⁹⁷ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, 1970, p. 28.



Bances Candamo manejó de Calderón el tópico del cielo como un cuaderno azul con caracteres dorados⁹⁸. Esta imagen está presente en *El vengador*, dice la reina Jezabel dirigiéndose de manera encomiástica a su marido:

Generoso rey Acab,
cuyas victorias numeren
en cuadernos de zafir
celestiales caracteres,
si a tan heroicas hazañas
como tu valor emprende
esas láminas azules
no son volúmenes breves (pp. 488-489).

Se evidencia, asimismo, la influencia de Calderón en la construcción del diálogo teatral en Bances Candamo, ya que este va ganando en complejidad dramática. De esta forma, aparecen versos partidos en réplicas, en los que los personajes intervienen con expresiones exclamativas⁹⁹. También son frecuentes los diálogos que siguen estructuras paralelas. Con respecto al primer punto, Calderón muestra esas réplicas quebradas en numerosas ocasiones:

Lascivia: ¡Oye!
Envidia: ¡Aguarda!
Murmuración: ¡Escucha!
Gula: ¡Espera!¹⁰⁰

También es frecuente en Calderón el empleo de diálogos con estructuras paralelas:

Gracia: ¡Ay, Hombre, lo que me debes!
Febo: ¡Ay, Hombre, lo que me cuestas!
(*Vanse y salen la Lisonja y la Gula cantando.*)
Lisonja: ¡Hola, au, ah del jardín!

⁹⁸ Cfr. Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 2011, vv. 628-639.

⁹⁹ Cfr. ARELLANO, *art. cit.*, 1988b, p. 59.

¹⁰⁰ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El jardín de Falerina*, eds. Luis Galván y Carlos Matas, Universidad de Navarra, Pamplona, 2007, v. 1800.



Gula: ¡Hola, au, ah de la selva!¹⁰¹

En *El vengador* encontramos con frecuencia diálogos que forman estructuras paralelas y que se quiebran en distintas réplicas. Basta citar este fragmento extraído de la jornada primera:

Acab: ¡Calla, suspende la voz,...

Jezabel: ¡Calla, el acento suspende,...

Acab: pues al oír que se oculta...

Jezabel: pues al ver que no parece...

Acab: ese monstruo que me aflige...

Jezabel: esa fiera que me ofende...

Acab: diera...

Jezabel: padeciera, ¡ay triste!...

Acab: ufano...

Jezabel: gozosa...

Los dos: alegre...

Acab: mi muerte yo por su vida!

Jezabel: mi vida yo por su muerte! (p. 492).

IV. LA FIGURA DEL GRACIOSO EN BANCES CANDAMO

Lope fija y establece la figura del «gracioso» como categoría escénica dentro de la comedia nueva. Sus antecedentes pueden hallarse en los «bobos» o «pastores» del teatro primitivo de la comedia de siglo XVI y, especialmente, en la «escuela valenciana». Ley sostiene que las figuras cómicas del teatro español del siglo XVI anterior a Lope derivan de los «lacayos» de Lope de Rueda y de Torres Naharro. Naharro, durante su estancia en Italia, adapta a su teatro «los criados» de las comedias clásicas, sobre todo las de Plauto y Terencio¹⁰². Herrero, por su parte, piensa que el gracioso se originó de un personaje español propio del siglo XVI: el «criado confidente» de su amo o «gracioso capigorrón»

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰² Cfr. Charles DAVID LEY, *El gracioso en el teatro de la Península (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954, pp. 15-17.



que procedía de camarerías universitarias¹⁰³. Sea lo que fuese, el personaje del gracioso se va a convertir en un elemento dramático esencial en el Siglo de Oro.

El gracioso encarna la antítesis del héroe o del galán. Si el galán muestra su desapego por los bienes terrenos, su valentía en la guerra y su gran sensibilidad hacia el amor; el gracioso, sin embargo, es justo lo contrario: es espejo de lo terrenal, comedor y bebedor, cobarde, de escasos ideales, busca solo lo cómodo y consigue provocar una risa fácil en el espectador.

Arellano analiza pormenorizadamente la comicidad y la figura del gracioso en el teatro de Bances Candamo. Al estudiar la relación de lo gracioso y lo cómico en sus distintas comedias historiales, llega a la siguiente conclusión:

El rasgo más llamativo [en las comedias de Bances] es la escasez de la comicidad y la reducción del personaje del gracioso, muy explicables, si se tiene en cuenta que el cimiento principal de lo cómico es el concepto de *turpitud et deformitas*, impropio para receptores nobles¹⁰⁴.

Bances Candamo vacía la función estructural del gracioso propia de la comedia nueva barroca. Por un lado, Arellano sostiene que el dramaturgo ennoblece a los graciosos —como «Hugo» en *El Austria en Jerusalén* o «Carrasco» en *Por su rey y por su dama*—. Esta equiparación puede darse también en lengua y conducta, —tal es el caso de «Euformión» y «Eudosia» en *¿Cuál es afecto mayor?*—. Por otra parte, el gracioso puede desvincularse de sus amos, aislándose de la trama teatral y convirtiéndose en un simple observador. También su figura tiende a reducirse, tal como comenta Arellano¹⁰⁵, a dos funciones: la de ser un mero comentarista de hechos sucedidos, o la de contar chistes breves que funcionan como incisos dentro de una conversación autónoma.

El gracioso en *El vengador*, aunque sigue cumpliendo algunas de las características propias de la figura del donaire, queda reducido considerablemente. Amorreo es el criado de Abdías, pero aparece muy desvinculado de su amo y funciona de manera autónoma. Tampoco sus chistes, comentarios, etc., influyen generalmente en la trama de la comedia. En muchas ocasiones, Amorreo es observador y mero comentarista

¹⁰³ Cfr. Miguel HERRERO, «Génesis de la figura del donaire», *Revista de Filología Española*, XXV, 1941, p. 56.

¹⁰⁴ ARELLANO, *op. cit.*, 2011, p. 273.

¹⁰⁵ *Ibid.*



de lo que ocurre; en otras, los personajes hacen oídos sordos a sus observaciones y réplicas —tal caso lo encontramos cuando Acab y Jezabel, reyes impíos del Norte de Israel, buscan ávidos al profeta Elías para darle muerte—. En este escenario, Amorreo interviene con el siguiente comentario lleno de impertinencia, ante la impasibilidad de los monarcas:

Muy buenas gracias nos dan,
pero este pago merece
quien se va a cazar profetas
habiendo en el mundo liebres (p. 492).

En *El vengador*, Amorreo se queja continuamente por las circunstancias más diversas: ante los encargos que le manda el rey¹⁰⁶ o por sus ganas continuas de comer y beber, sobre todo vino¹⁰⁷. La cobardía es otro rasgo predominante en Amorreo, ya que evita participar en la guerra por su miedo a morir¹⁰⁸. En *El vengador* existen, sin embargo, pasajes donde la comicidad está más lograda —tal es el caso de la descripción que realiza Amorreo de la viuda de Sarepta—:

Por cierto, que a mí me agrada
de las viudas la medida,
que en fin es fruta madura
como no esté muy pasada
bien que con recelo incierto
se han de usar muy en su punto,
que es alhaja de un difunto
y no sé yo de qué ha muerto.
Del esposo, la conciencia
buena entre las viudas anda,
pues sin dejarlas por manda
ellas se dan por herencia.
A lástima me provoca,
porque entre tanta aflicción,
a las que bonitas son

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 492.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 493-494 y 502.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 527.



les dan tormento de toca,
mas la toca se acomoda
al intento más felice,
pues es cédula que dice:
«aquí se alquila una boda» (p. 497).

Amorreo, por último, va a desempeñar un papel fundamental dentro de la trama de *El vengador*, ya que va a matar fortuitamente de un flechazo al rey Acab. La Biblia solo apunta que Acab muere asetaado de manera anónima¹⁰⁹. Bances Candamo empleará a Amorreo como el agente de tal acción, pero la realiza dentro de un contexto tragicómico, ya que Amorreo, al lanzar una flecha para disimular que está luchando, mata al monarca accidentalmente:

Amorreo: A un soldado con rigor
 alcanzó la flecha mía.
 ¡Por Dios, que yo no sabía
 que era tan gran tirador!
(Cae Acab en traje humilde atravesado con la flecha.)
Acab: ¡Ay de mí!, que atravesado
 de esta flecha, ¡suerte fiera!...
Amorreo: ¿Ven? Pues, si darle quisiera
 no había de haberle acertado.
 ¿Tirando yo con desmán
 el acero fue derecho
 a él? ¿Cuánto va que en el pecho
 trae alguna piedra imán? (p. 528).

CONCLUSIÓN

Bances Candamo demuestra una enorme coherencia entre la teoría dramática —que escribe en su preceptiva *Teatro de los teatros*— y las piezas teatrales que compone, sobre todo en sus comedias historiales, tal como se ha visto en *El vengador de los cielos y rapto de Elías*. Para entender en profundidad la dramaturgia de Bances Candamo, se ha puesto

¹⁰⁹ Cfr. 1 Reyes, 22. 34-38.



el acento en la lengua poética de sus comedias —cargada de gongorismos, recursos e imágenes calderonianas— y el valor de la música, que empieza a cobrar un especial protagonismo en las últimas décadas del siglo XVII.

Por otra parte, este artículo ha puesto de manifiesto otros aspectos relevantes para comprender la dramaturgia banciana, como la función pedagógica de su teatro, la verosimilitud de las acciones que dramatiza, el decoro poético —que es capaz de enmendar los acontecimientos históricos—, la posible intencionalidad política de sus comedias y la figura del gracioso en sus obras dramáticas. Bances Candamo resume el estado del teatro a finales del siglo XVII y cierra una etapa fundamental en nuestras letras, siendo el último escritor del teatro del Siglo de Oro. Finalmente, se ha empleado la comedia historial *El vengador de los cielos y rapto de Elías* para ejemplificar su teoría teatral y subrayar la importancia dramática de esta «comedia historial de santo». Ojalá este artículo sirva para seguir investigando y editando toda la producción teatral de Bances Candamo en un futuro no lejano.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO, Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC, 1961, vol. 1.
- ARELLANO, Ignacio, «Teoría dramática y práctica teatral: sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón*, 42, 1988a, pp. 169-192.
- , «Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro», *Iberoromania*, 27-28, 1988b, pp. 42-60.
- , «Presencia de Góngora en Bances Candamo, poeta oficial de Carlos II», *Revista de Literatura*, 53:106, 1991, pp. 619-630.
- , *El arte de hacer comedias. Estudio sobre el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1992.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de, *Poesías cómicas de D. Francisco Bances Candamo*, impresa en dos tomos en Madrid por Blas de Villanueva, [Madrid], costa de Joseph Antonio Pimentel, 1722.



- , *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. Moir, London, Tamesis Books, 1970.
- , *Pentateuco*, Pamplona, Eunsa, 1997.
- , *Libros históricos*, Pamplona, Eunsa, 2000.
- , *Biblia de Navarra. Libros proféticos*, Pamplona, Eunsa, 2002.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El jardín de Falerina*, eds. Luis Galván y Carlos Matas, Pamplona, Universidad de Navarra, 2007.
- , *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 2011.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada, Archivum, 1997.
- CUERVO ARANGO, Francisco, *Francisco Antonio de Bances y López Candamo. Estudio bio-bibliográfico y crítico*, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1916.
- DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen, *El esclavo en grillos de oro. Acercamiento al teatro político de Bances Candamo*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1982.
- DUARTE, José Enrique, «Poesía e historia en La restauración de Buda de Francisco Bances Candamo», en *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Coloquio internacional organizado por El Laboratorio de Investigaciones: Lenguas y literaturas románicas, E. A. 1925. Pau, 21 y 22 de noviembre de 2003*, coord. Isabel Ibáñez, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 283-307.
- GARCÍA CASTAÑÓN, Santiago, «Francisco Bances Candamo. Nota biográfica e ideas sobre el teatro», en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo*, eds. José Antonio Gómez Rodríguez y Beatriz Martínez del Fresno, Avilés-Oviedo, Ayuntamiento-Universidad, 1994, pp. 59-93.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. John Beverley, Madrid, Cátedra, 1979.
- , *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra, 1983.
- GUERRA Y RIBERA, Manuel de, *Aprobación a la verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón*, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facsímil John E. Varey y Don W. Cruickshank, London, Gregg International Publishers, Tamesis Books, 1793.
- HERRERO, Miguel, «Génesis de la figura del donaire», *Revista de Filología Española*, XXV, 1941, pp. 46-78.



- JACK, William S., «Bances Candamo and the calderonian decadents», *Publications of the Modern Languages Association*, 44, 1929, pp. 1079-1089.
- LEY, Charles David, *El gracioso en el teatro de la Península (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.
- MOLI FRIGOLA, Monserrat, «F. de Bances Candamo (1662-1704), ¿arbitrista político?» en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma, 1981, pp. 430-432.
- OTEIZA, Blanca, «Loa, entremés, y bailete final de la comedia *Duelos de ingenio y fortuna* de F. A. Bances Candamo», *Rilce*, III:I, 1987, pp. 111-153.
- , «Espectacularidad y hagiografía: San Bernardo Abad, desde Moreto a Bances Candamo y Hoz y Mota», en *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al prof. Fernando Gómez Ollé*, eds. C. Saralegui Platero y M. Casado Velarde, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 1011-1023.
- , «San Bernardo: historia y poesía en Moreto y Bances Candamo (con Hoz y Mota)», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre la historia y la literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Pamplona / Madrid / Kassel, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2005, pp. 931-949.
- , «La música de *Quién es quien premia al amor*, de Bances: estructura y función dramáticas», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, eds. Alessandro Cassol y Blanca Oteiza, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 151-175.
- PÉREZ FELIU, José, *Autos sacramentales de Francisco Bances Candamo*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1975.
- REYES, Matías de los, *La representación de la vida y rapto de Elías profeta*, Jaén, Pedro de la Cuesta, 1621.
- RICO, Francisco, *El pequeño mundo del hombre: varia fortuna de una idea de la cultura española*, Barcelona, Destino, 2005.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Cada cual lo que le toca y La viña de Nabot*, ed. Américo Castro, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1917.
- ROZAS, Juan Manuel, «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite», *Segismundo*, 2, 1965, pp. 247-273.



- SÁNCHEZ BELÉN, Juan Antonio, «La educación del príncipe en el teatro de Bances Candamo: El esclavo en grillos de oro», *Revista de Literatura*, 49, 1987, pp. 73-93.
- SHERGOLD, Norman David, y VAREY, John Earl, *Comedias en Madrid: 1603-1709: repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis, 1989.
- SUÁREZ, Ana, «Bances Candamo, hacia un teatro ilustrado y polémico», *Revista de Literatura*, LV:109, 1993, pp. 5-54.
- «TIRSO DE MOLINA», Gabriel Téllez, *La mujer que manda en casa*, en *Obras Completas, Cuarta parte de Comedias I*, Pamplona-Griso, Instituto de Estudios Tirsianos, 1999.
- VENEGAS, Miguel, *Two jesuit Ahab dramas: Tragoedia cui nomen inditum Achabus; Tragaedia Jezabelis, anonymous*, ed. Nigel Griffin, Exeter, University of Exeter, 1976.



DOI: 10.14643/61D

RECIBIDO: JULIO 2017
APROBADO: MARZO 2018



