

La figura del enemigo musulmán en las comedias de restauración de Bances Candamo

Álvaro Rosa Rivero
Universidad Internacional de La Rioja
alvaro.rosa@unir.net

Palabras clave:

Bances Candamo. Comedia historial. Restauración cristiana. Enemigo musulmán.

Resumen:

El presente artículo trata de estudiar el teatro bancesiano desde una perspectiva nueva: la del enemigo musulmán. En efecto, en algunas comedias de Bances aparece la figura del turco, el mahometano y el egipcio como personajes política y religiosamente destabilizantes para la Europa cristiana. Este estudio pretende analizar cómo se presenta la figura del «enemigo cristiano» en las tres comedias historiales de Bances donde están presentes: *La Virgen de Guadalupe*, *El Austria en Jerusalén* y *La restauración de Buda*. Se tratará, pues, de constatar cómo Bances describe al enemigo a partir de las distintas intervenciones de los personajes de las comedias mencionadas

The figure of the Muslim enemy in the Christian restoration comedies of Bances Candamo

Key Words:

Bances Candamo. Historical comedy. Christian Restoration. Muslim enemy.

Abstract:

This article aims to study the plays of Bances Candamo from a new perspective: the Muslim enemy. In fact, some of Bances' comedies include the figure of the Turk, the Muslim and the Egyptian as characters who destabilise Christian Europe both politically and religiously. This study aims to analyse how the figure of the «Christian enemy» is depicted in the three historical comedies by Bances in which they appear: *La Virgen de Guadalupe*, *El Austria en Jerusalén* and *La restauración de Buda*. It will therefore focus on determining how Bances describes the enemy through the different actions of these characters in the aforementioned comedies.

Introducción

Este artículo pretende analizar tres comedias de Bances Candamo en donde se dramatiza la restauración cristiana de territorios que han sido conquistados por los musulmanes: España —en *La Virgen de Guadalupe*—, Hungría —en *La restauración de Buda*— y Tierra Santa— en *El Austria en Jerusalén*—. Durante el siglo XVII, época en la que vive Bances Candamo (1662-1704), las guerras de religión son frecuentes en Europa. La amenaza del turco, que llega a asediar Viena y poner en jaque a la Europa cristiana, se convierte en un problema político de primera magnitud. Ante este clima de enorme tensión, Bances escribe tres comedias históricas donde el cristianismo consigue derrotar al islam.

El presente estudio trata de analizar la figura del «enemigo del cristiano» —turco, mahometano y egipcio— desde una perspectiva aún no estudiada de manera sistemática por la crítica. En efecto, gran parte de los estudios sobre Bances han puesto el acento en la importancia de este autor como dramaturgo áulico¹. Ahora se pretende cambiar de perspectiva, y no tanto resaltar el papel que otorga Bances al rey o a la corte, sino analizar la figura del «enemigo musulmán» de la monarquía hispánica y, por extensión, de toda la cristiandad. Este cambio de polaridad puede ser útil para entender cómo Bances construye dramáticamente los personajes del «turco», el «mahometano» o el «egipcio». Las comedias que van a analizarse son tres: *La restauración de Buda*, *El Austria en Jerusalén* y *La Virgen de Guadalupe*. Tanto *El Austria en Jerusalén* como *La Virgen de Guadalupe* carecen de una edición crítica moderna. Las tres comedias bancesianas que van a ser objeto de estudio poseen un corpus bibliográfico reducido, por lo que el presente artículo pretende favorecer la investigación de estas comedias y, como consecuencia, servir de estímulo para la publicación de las mismas. Cabe señalar el esfuerzo considerable que está realizando el grupo de investigación GRISO de la Universidad de Navarra para dar a conocer la figura de Bances Candamo, uno de los últimos autores que cierran el Siglo de Oro español.

¹ Véase Arellano, 1988a y 1988b.



Dentro la bibliografía existente, son relevantes los estudios de Arellano, Duarte y Oteiza que serán muy útiles para el desarrollo de este trabajo².

La metodología de este artículo se articula, en primer lugar, en una definición breve del concepto de «comedia historial» —ya que las tres comedias que van a estudiarse se sitúan dentro de este subgénero dramático definido por Bances en su preceptiva *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*—. Acto seguido, se realizará una breve introducción a cada una de las comedias mencionadas y se analizará, de una manera más extensa, los «enemigos musulmanes» más importantes —tal es el caso del bajá Abdí, en *La restauración de Buda*; Mahomad, en *La Virgen de Guadalupe* y, finalmente, el soldán Saladino en *El Austria en Jerusalén*—. Una vez descritos cada uno de ellos, se establecerán unas conclusiones que sirvan para constatar cómo Bances dramatiza la figura del «enemigo musulmán».

La comedia historial dentro de la dramaturgia de Bances Candamo

No nos extenderemos mucho en la clasificación genérica de las obras dramáticas de Bances, puesto que este aspecto ha sido abordado por la crítica en numerosas ocasiones³. Nuestro objetivo consistirá en definir brevemente el concepto de «comedia historial», pues las tres obras que van a analizarse se clasifican dentro de esta categoría dramática⁴.

Como es sabido, Bances explica teóricamente su dramaturgia en su obra *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. En este importante estudio, el autor realiza una clasificación de sus obras dramáticas en «comedias amatorias» o «historiales»⁵. Estas últimas las define de la siguiente manera:

² Véase Arellano, 1988a, 1988b y 2011; Duarte, 2013 y Oteiza, 2007.

³ Véase Arellano, 1988a, 1988b y 2011.

⁴ Véase Arellano, 1988b: 43 y Arellano, 2011: 255.

⁵ Véase Bances, ed. 1970: 30. Modernizo la ortografía y la puntuación en las obras de Bances que no tienen aún una edición crítica moderna.



Suelen ser ejemplares que enseñen un suceso eficazísimo [y su argumento versa sobre] un suceso verdadero de una batalla, un sitio, un 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 lugar [Bances, ed. 1970: 35-36].

Arellano relaciona las comedias historiales con la idea aristotélica de «fábula» en la tragedia, a la vez que resalta que son el género teatral preferido por Bances:

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 «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 espada [1988b: 43].

Y es que, tal como señala Arellano, el empleo de la historia como sustancia de sus comedias ofrece a Bances muchas posibilidades dramáticas:

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 casos [1988a: 177].

La historia aporta numerosos ejemplos que son útiles para el entretenimiento y la instrucción del monarca y de la corte, y que Bances no duda en resaltar [Arellano, 2011: 262]. Sin embargo, es necesario precisar que la historia se presenta cuidadosamente depurada por la poesía en las comedias historiales. Es decir, Bances, sin perder nunca de vista la importancia de la verosimilitud y el detallismo en que narra los acontecimientos históricos, puede alterar o modificar la realidad histórica en



función del decoro poético. A este respecto, sostiene Bances en su *Teatro de los teatros* [1970: 50]: «La poesía llega después de la historia y imitándola la enmienda, porque aquella pone los sucesos como son, y esta los exorna como debían ser, añadiéndoles perfección, para aprender en ellos».

Duarte desarrolla este principio banciano de la siguiente forma:

El poema, cuya base es la historia, ha de estar compuesto por elementos inventados de modo verosímil. Y esta manera de escritura es la que sigue Bances Candamo [...]. Por lo tanto, la poesía puede modificar de manera sustancial los datos de la historia, sin que por eso tengamos que achacar una falta de objetividad a los escritores. Estos datos históricos serán reemplazados por otros elementos que cumplirán con el decoro poético de los personajes, elemento fundamental en la dramaturgia banciaña [Bances, ed. 2014: 464].

La restauración de Buda

La restauración de Buda es una comedia historial de Bances Candamo que se representó el 15 de noviembre de 1686 en el saloncente del Buen Retiro. Días más tarde, del 2 al 9 de diciembre, se llevó de nuevo esta obra a las tablas en el Coliseo madrileño. *La restauración de Buda* describe la toma de la capital de Hungría, Buda, sucedida el 2 de septiembre de 1686 por los ejércitos de la Sacra Liga y del emperador Leopoldo I⁶. La comedia se sitúa dentro de la compleja situación política que atravesaba Hungría y el oriente Europeo en la segunda mitad del siglo XVII. Los otomanos habían ocupado numerosos territorios húngaros y habían lanzado un ataque contra Viena el 14 de julio de 1683. La acción militar del gran Visir Kara Mustafa Pasha ponía en jaque a todos los ejércitos cristianos y amenazaba en convertir a la media luna gran parte de Europa.

La recuperación de Buda en 1686 supuso una gran noticia para todo el cristianismo y fue un punto de inflexión en el expansionismo otomano en Europa. Al caer Buda, caían las fronteras vivas del imperio otomano en occidente. En efecto, tras esta victoria, se sucederán muchas otras que

⁶ Véase Duarte en Bances, ed. 2014: 459-460.



culminarán con la firma de la paz de Karlowitz, el 26 de enero de 1689, donde se confirma la liberación de la ocupación turca de Hungría. En este contexto épico y festivo, Bances compuso *La restauración de Buda*.

Esta comedia se desarrolla en tres jornadas donde pueden resaltarse los siguientes acontecimientos. En la primera jornada, Bances nos sitúa en el harén del bajá Abdí. Desde allí, Abdí recibe las noticias del avance de las tropas cristianas y de su organización en distintas posiciones en torno al río Danubio. La fortaleza de Pest, situada en frente de la ciudad de Buda, es ocupada rápidamente por los cristianos sin apenas resistencia turca. La ciudad de Buda quedará cercada por tres frentes dirigidos por Maximiliano, elector de Baviera, el duque de Lorena y Ernesto de Staremborg. En la segunda jornada, Bances pone el acento en el heroísmo de algunos extranjeros que se unieron a la Sacra Liga y que lucharon contra los turcos durante el asedio a la ciudadela de Buda. Cabe destacar la valentía del duque de Béjar, Manuel López de Zúñiga, y su muerte, sucedida el 13 de julio de 1686, tras el asedio a la ciudad. En la última jornada, se representan los siguientes acontecimientos: la captura de un barco turco con mujeres, niños y ancianos que huían por el Danubio hacia Belgrado, la explosión de un torreón donde los turcos almacenaban pólvora y las negociaciones para la rendición de Buda, capitaneadas por el barón de Creus. La comedia termina con el asalto final y conquista cristiana de Buda y la valerosa muerte de Abdí, cuando los turcos ya eran incapaces de resistir el asedio⁷.

La figura del *bajá Abdí*

En la *restauración de Buda* la figura más interesante, si analizamos al «enemigo del cristiano», es la del bajá Abdí —personaje que vertebró la mayor parte de la acción defensiva de los turcos ante el asedio de las tropas

⁷ Véase Duarte, en Bances, ed. 2014: 467-474.



cristianas a Buda y sus inmediaciones—⁸. Abdí va a dirigir al ejército turco que se encuentra en Buda.

A continuación, se va a analizar cómo es descrito este personaje en *La restauración de Buda*. La primera jornada se abre con un canto encomiástico y festivo dirigido a Abdí donde se pone de manifiesto su fama, heroicidad y grandeza, consecuencia de sus victorias frente al ejército cristiano. En este contexto solemne, la Música enaltece al bajá en estos términos:

MÚSICA Venga en hora buena
 con victorias tantas
 el rayo de Alá,
 la pompa otomana.
(vv. 1-4)

También la esposa del bajá, Zara, le dedica unos versos laudatorios que poseen concomitancias sintácticas con otras obras de Bances como *En el vengador de los cielos y rapto de Elías* y *La Virgen de Guadalupe*⁹. En *La restauración de Buda*, Zara alaba a Abdí de la siguiente manera:

ZARA Generoso esposo mío,
 en cuyo aplauso la fama
 inflama a alientos sus bronces,
 ventila a soplos sus alas;
 heroico bajá de Buda,
 por quien, con razón, se ensalzan
 a iluminar nuestras lunas
 el firmamento de la Austria,
 en hora felice vuelvas
 victorioso [...].
(vv. 9-18)

⁸ *Bajá*: «Vale en lengua turquesca tanto como gran personaje del consejo de estado y de guerra» (*Cov.*)

⁹ Véase *El vengador de los cielos y rapto de Elías*, donde Jezabel entona un canto laudatorio a su marido, el rey Acab, en medio de voces y música: «generoso rey Acab, / cuyas victorias numeren / en cuadernos de zafir / celestiales caracteres, / si a tan heroicas hazañas / como tu valor emprende», Bances, 1722, I: 488. En *La Virgen de Guadalupe*, el rey Alfonso XI se dirige al ejército cristiano de la siguiente forma: «Generosos españoles, / cuyas hazañas divulgue / la fama, cuyas proezas / el tiempo veloz esculpe / con purpúreos caracteres / en las láminas azules» [Bances, 1722, I: 320].



diligencia. El bajá exhorta a sus soldados a que resistan el duro asedio que les espera. Y es que, si las tropas cristianas llegasen a conquistar Buda, los turcos perderían «honra, libertad y vida, / religión, príncipe y patria» (vv. 381-382).

Dice Abdí:

Si toma el cristiano a Buda,
cuanto la puerta otomana
hoy en Europa domina,
al torrente de su saña
queda expuesto, que si al dique
que le refrena contrasta,
en impetuosa avenida
puede inundar toda el Asia.

(vv. 271-278)

Otro aspecto que conviene señalar de la descripción del bajá Abdí es su firmeza ante ciertos movimientos levantiscos surgidos dentro de su ejército. En efecto, en *La restauración de Buda* unos turcos, alborotados por los acontecimientos negativos derivados del asedio cristiano, suplican al bajá que se «dé a partido» (v. 1762), es decir, que se rinda y realice con los cristianos pactos favorables. De lo contrario, le suplican que se dé por «muerto o preso» (v. 1762). Este planteamiento cobarde, nacido más del miedo que del valor, será respondido severamente por Abdí que ordena que se ejecuten a los amotinados. De esta forma, el bajá aplica un castigo que es ejemplo para todo su ejército. Abdí no va a torcer su veredicto a pesar de que su esposa Zara vaya a insistirle que tenga piedad con los rebeldes¹². Estas son las palabras que dirige el bajá al funcionario que va a encargarse de ejecutar la severa ordenanza:

[...] Este anillo
(*A un turco.*)
toma, Mustafá, y con él
harás que a los que atrevidos,
tumultaron, den la muerte,
¡No quede ninguno vivo!

(vv. 1829-1833)

¹² Véase, Bances, ed. 2014: 592.



Bances describe el heroísmo y la constancia del bajá en los momentos más dramáticos del asedio, justo cuando ya es inexorable la toma de Buda por el ejército cristiano. Abdí reusa la posibilidad de firmar un acuerdo con el varón de Creus que haría más liviana su derrota¹³ y pierde su vida peleando en el mismo campo de batalla. En *La restauración de Buda* se establece un paralelismo entre el duque de Béjar y el bajá Abdí. En efecto, ambos mueren heroicamente durante el asedio de Buda y constituyen un ejemplo de valentía, sacrificio, amor a la patria y a Dios¹⁴.

Como conclusión, Bances describe a Abdí con calificativos positivos y heroicos, en ocasiones mitificados y exaltados por la música. El bajá es admirado no solo por sus milicias, sino por los mismos cristianos que llegan a ver en él un ejemplo de coraje y valentía¹⁵. Bances dota a Abdí de una personalidad rica en dotes de gobierno que no se doblega ante las sediciones internas. Por último, el amor a la patria y la nobleza de ánimo del bajá se translucen en las arengas que dirige a sus tropas, instándolas a que resistan al asedio enemigo.

La Virgen de Guadalupe

Durante el Siglo de Oro español se constata la existencia de cuatro comedias que se centran en la figura de la Virgen de Guadalupe¹⁶. De estas

¹³ Véase Bances, ed. 2014: 643-647.

¹⁴ Véase el discurso del duque de Béjar antes de morir: «feliz soy en que derrame / mi sangre sacrificada / con ánimo tan constante / por Dios, por la fe y el celo / heredado de mis padres, / por la casa de mi rey / y la opinión siempre grande / de la nación española» (vv. 2125-2132); y el del bajá Abdí ante de expirar: «Sí, pero gustoso muero / a manos de tus soldados, / viendo que hasta tal extremo / cumpliendo con mi monarca / y mi obligación cumpliendo» (vv. 3113-3117).

¹⁵ Véase Bances, ed. 2014: 652.

¹⁶ Crémoux documenta las siguientes obras literarias que dramatizan las apariciones de la Virgen de Guadalupe durante los siglos XVI y XVII: la obra anónima *Comedia de la Soberana Virgen de Guadalupe y sus milagros y grandezas de España*, escrita a finales del siglo XVI; la comedia titulada *Nuestra Señora de Guadalupe y de sus milagros*, atribuida al jerónimo padre Fray Diego de Ocaña y representada en Potosí en 1601; la comedia mariana titulada *Auto sacramental de la Virgen de Guadalupe* de Felipe Godínez, publicada en Madrid en 1655 y, finalmente, la comedia de Bances Candamo *La Virgen de Guadalupe*, editada en el tomo I de *Poesías cómicas*, ed. 1722 (Véase Crémoux, 2000: 476-477). No



obras dramáticas conservadas, la comedia de Bances parece estar directamente influenciada por la comedia mariana *La Virgen de Guadalupe* de Felipe Godínez, publicada en Madrid en 1655, debido a la similitud de la comedia de Bances con los personajes y contenidos argumentales presentes en la obra de Godínez, anterior a la del escritor asturiano¹⁷.

La Virgen de Guadalupe es una comedia historial que puede clasificarse como religiosa junto con *San Bernardo abad* y *El vengador de los cielos y rapto de Elías*¹⁸. De los pocos estudios que se disponen de *La Virgen de Guadalupe*, destaca el análisis que realiza Oteiza de lo maravilloso en esta obra junto con otras comedias historiales banciasanas¹⁹. Sin embargo, a día de hoy, no existe una edición crítica de *La Virgen de Guadalupe*. Se desconoce su fecha exacta de redacción y su lugar de representación²⁰. El presente estudio pretende contribuir, aunque sea modestamente, a rellenar este vacío existente dentro de la crítica literaria banciasana, intentando dar a conocer esta comedia mariana de la que disponemos escasos estudios bibliográficos.

Bances explota en *La Virgen de Guadalupe* la leyenda del hallazgo milagroso de la imagen de la Virgen por Gil Cordero, a la vez de introduce personajes y acontecimientos históricos relacionados con la Reconquista de España, dramatizándose las victorias de los cristianos frente a los moros²¹. Tal como señala Oteiza:

obstante, siguiendo a Bolaños, observamos que Crémoux se equivoca al titular la obra de Godínez como *Auto sacramental de la Virgen de Guadalupe*. No sería un auto, sino una comedia mariana titulada *La Virgen de Guadalupe*. Asimismo, Crémoux se confunde a la hora de fechar la obra de Godínez, pues data su composición a 1675 en vez de 1655 (Véase Bolaños, 1983: 380-382).

¹⁷ Véase Bolaños, 1983: 381.

¹⁸ Oteiza clasifica estas comedias de la siguiente manera: *La Virgen de Guadalupe* sería una comedia mariana; *San Bernardo abad*, una comedia de santos; y, finalmente, *El vengador de los cielos y rapto de Elías*, una comedia bíblica. Véase Oteiza, 2007: 131-146.

¹⁹ Entre las que se encuentran *La Restauración de Buda*, *San Bernardo, abad* y *El Austria en Jerusalén*. Véase Oteiza, 2007: 131-132.

²⁰ *La Virgen de Guadalupe* de Bances tuvo que representarse en los últimos años del siglo XVII. Véase Crémoux, 2000: 482.

²¹ Para conocer más pormenorizadamente la leyenda de la imagen mariana de Guadalupe, véase Bolaños, 1983: 385-388.



Bances une cronológicamente el origen del monasterio de Guadalupe (hacia 1325) con dos victorias de Alfonso XI de Castilla contra los moros: la de la incursión que hicieron por el estrecho en 1333, y la de la batalla del río Salado (Cádiz) en 1340. En la comedia se habla de la batalla de Tarifa [2007: 132].

Crémoux sostiene que en esta comedia se mezclan distintos acontecimientos:

La historia de la Virgen con otras dos: por una parte, la de la confrontación entre moros y cristianos en tiempos de Alfonso el Onceno, personificada en la rivalidad entre Mahomad, capitán de los moros, y don Sancho de Solís, capitán del rey Alfonso; y por otra parte, la de los amores contrariados del noble don Sancho con la hermosa villana Teresa, hija del pastor don Gil [2000: 482].

Las piezas teatrales de Bances y de Godínez poseen una estructura dramática similar²². En efecto, en estas piezas teatrales no solo se lleva a las tablas la leyenda de la invención de la imagen de la Virgen, sino que se dramatiza las batallas entre moros y cristianos; la aparición del apóstol Santiago, que ayudará a las tropas cristianas a vencer al enemigo; el conflicto amoroso entre Sancho y Teresa²³ y, finalmente, las maquinaciones de Satanás y del nigromante Mahomad, que se relacionan directamente con «lo maravilloso diabólico»²⁴.

Se puede sintetizar la acción de *La Virgen de Guadalupe* de Bances de la siguiente manera: en la primera jornada, Mahomad, capitán de los moros, arriba a España para iniciar sus incursiones militares; se prelude el hallazgo de la imagen de la Virgen en las sierras de Guadalupe y comienzan las intrigas amorosas entre Mahomad y don Sancho por Teresa. En la jornada segunda, Sancho asesina accidentalmente al hijo de Gil. Este homicidio está instigado por un engaño del demonio que ha despertado los celos en don Sancho. La intervención milagrosa de la Virgen resucitará al fallecido. Por último, al finalizar esta jornada segunda, se produce la invención de la imagen mariana.

²² Véase Crémoux, 2000: 483.

²³ En la comedia de Godínez, la doncella se llama Isabel.

²⁴ Véase Oteiza, 2007: 132.



La última jornada se desarrolla después de la victoria militar del Salado; se destaca el cautiverio de don Sancho y su posterior liberación milagrosa a manos de la Virgen. La comedia finaliza con la conversión al cristianismo de Mahomad y el concierto de las bodas entre don Sancho y Teresa.

Mahomad, el moro galán de *La Virgen de Guadalupe*

La figura más relevante del «enemigo musulmán» en *La Virgen de Guadalupe* se corresponde con el moro galán Mahomad. Mahomad, tal como señala Oteiza, se trata de una deformación del nombre de «Mahoma» y se relaciona directamente con la magia negra y lo demoníaco²⁵. De esta forma, Bances caracteriza al personaje musulmán, no solo como capitán militar de las tropas africanas, sino como nigromante que sirve para introducir al demonio dentro de la comedia [Oteiza, 2007: 141-142].

Bances se sirve de la magia, el conjuro y el pacto demoníaco de Mahomad para cohesionar muchos elementos de esta comedia —como la unión de los distintos espacios: sierra de Guadalupe-África-Tarifa²⁶, el reforzamiento de los conflictos amorosos entre Sancho-Mahomad, la observación del transcurso de la guerra entre los cristianos y los musulmanes, etc. —.

En la jornada primera, el demonio envía a Mahomad a Guadalupe, disfrazándolo «en traje de cristiano»²⁷, para que encuentre el tesoro que se esconde en las concavidades de estas sierras. El demonio solo puede conocer el futuro «entre sombras» y es incapaz de adivinar el lugar exacto en donde se halla escondido; también ignora que tal tesoro no es otro que la imagen de la Virgen que lleva oculta cientos de años en el interior de estas montañas

²⁵ En *La restauración de Buda* se encuentra otro personaje, Mehemet, cuyo nombre es también fruto de una deformación de «Mahoma». Mehemet practica la magia negra y sabe conjurar al diablo. Véase Bances, ed. 2014: 548.

²⁶ Véase Oteiza, 2007: 143.

²⁷ Bances, ed. 1722, I: 284.



(ver p. 294). Mahomad dirige estas palabras al demonio una vez de que ha sido trasladado mágicamente de África a Guadalupe:

¡Detente, espera, aguarda!,
 pero a mí ¿qué me asusta o acobarda?
 si trayendo las señas
 de un tesoro que ocultan estas peñas
 —puesto que en esta sierra,
 cóncava contextura de la tierra,
 en su centro dilata,
 por su cuerpo feroz, venas de plata—.
 El espíritu impuro
 obediente a la fuerza del conjuro
 —que en estos pactos vanos
 expertos somos hoy los africanos—;
 haciéndome a este fin, desconocido
 de cristiano el idioma y el vestido,
 me dejó aquí; ocultándome en España
 el verde corazón de esta montaña.

[Bances, ed. 1722: 285-286]

El empleo del conjuro vuelve a ser recurrente al final de la jornada primera. En efecto, Mahomad intenta entrar en la gruta donde se encuentra la imagen de la Virgen, sin embargo, un ángel con «espada desnuda»²⁸ le impide el paso. Este hecho provocará que el capitán musulmán conjure al demonio para que lo vuelva a trasladar al norte de África —al ver que sus propósitos en Guadalupe han sido frustrados—. De esta forma, Mahomad podrá dirigir a sus tropas ante el próximo desembarco cristiano en la costa de Tarifa. Dice Mahomad:

Ea, espíritu oprimido,
 al conjuro de la magia
 vuelve a llevarme a Marruecos,
 porque en Tarifa mi rabia
 con sangre española inunde
 del África las campañas.
(Baja el demonio en vuelo rápido y llévaselo.)

[Bances, ed. 1722: 296]

²⁸ Bances, ed. 1722: 296.



En la jornada segunda, el demonio observa simultáneamente todos los espacios dramáticos de la comedia. Esta visualización se efectúa en tres fases:

En la primera, [el demonio] actúa de observador-narrador. Desde su observatorio privilegiado va describiendo con ticoscopia lo que sucede simultáneamente en tres lugares: el de los aldeanos, que no pueden encontrar la cueva; el de los cristianos, que se acercan al campo de batalla; y el de los moros, que salen a su encuentro [Oteiza, 2007: 143].

Por último, Mahomad invoca al demonio para preguntar si Teresa sigue con vida²⁹. El demonio le revela que la dama no ha fallecido a pesar del intento de Sancho Solís por asesinarla. En efecto, el diablo se disfrazó de hombre, haciéndose pasar por un amante de Teresa, para engañar a Sancho y despertar en él irresistibles celos. Sancho, preso por la pasión, decide entrar en la habitación de la dama y matarla. Sin embargo, tal como aparece en la comedia, Sancho asesina por equivocación al hermano de su amante, que estaba durmiendo casualmente en la cama de Teresa. La intervención milagrosa de la Virgen logrará resucitar al joven Juanico³⁰.

En conclusión, Mahomad es descrito por Bances bajo una doble perspectiva. En primer lugar, como jefe militar de las tropas musulmanas del norte de África que luchan contra los cristianos capitaneados por el rey Alfonso XI y Álvaro Núñez; y, en segundo lugar, como un nigromante que invoca al demonio para conseguir de él traslaciones milagrosas, visualizaciones del campo de batalla enemigo y engaños que favorezcan sus pretensiones amorosas. El empleo de la magia y la invocación al demonio no rompen con la verosimilitud en *La Virgen de Guadalupe*—ya que Bances relaciona a los musulmanes con estas prácticas ocultistas—:

No serán difíciles de creer las supersticiones en los gentiles que las observaban en todas las cosas sacras y profanas, y es la cosa de que más se ha pagado el demonio en las gentes que ha dominado [...]. Y en lo presente los moros y turcos entre quienes hubo y hay tanta especie de supersticiones y hechicerías [1970: 121-122].

²⁹ Véase Bances, ed. 1722: 316-317

³⁰ Véase Bances, ed. 1722: 306.



Sin embargo, esto vacía a Mahomad de protagonismo militar, acercándolo más al mundo de «lo maravilloso diabólico» que al político e histórico, como hemos podido observar en la figura del bajá Abdí en *La restauración de Buda*.

El Austria en Jerusalén

Esta comedia fue representada por vez primera en Valladolid en 1695, tal como señala Moir³¹. *El Austria en Jerusalén* se clasifica dentro de las comedias historiales de Bances y desarrolla, junto con *La restauración de Buda*, un tratamiento especial de los acontecimientos históricos. Es significativa la adición, en esta comedia, de «elementos inventados de modo verosímil» [Duarte, 2013: 124]³². De esta forma, tal como sostiene Bances en su preceptiva teatral titulada *Teatro de los teatros*, la poesía enmienda la historia y la reconstruye en función del decoro poético³³.

Bances lleva a las tablas en esta comedia la sexta cruzada o la toma de Jerusalén por Federico II de Hohenstaufen en el año 1229. No deja de ser curioso que el dramaturgo se sirva de este personaje, cuya biografía no fue nada edificante, para realizar una comedia historial cuyos principales espectadores iban a ser personajes áulicos. Y es que Federico II se presenta en *El Austria en Jerusalén* como un ejemplo de heroísmo, piedad y defensa de la religión cristiana, nada más lejos de la realidad histórica:

El perfil que nos ha quedado de él [Federico II] lo describe como cruel, egoísta, astuto, implacable como enemigo y nada de fiar como amigo. Su desenfreno en los placeres eróticos de toda índole sorprendía en todas partes. [...] El Papa Gregorio IX no le creyó [al volverse a excusar Federico II para no acudir a las cruzadas], pensando que era otra de sus mentiras y lo excomulgó inmediatamente, ratificando la excomunión en noviembre de 1227. Federico protestó airadamente y siguió con sus preparativos para la

³¹ Véase Bances, ed. 1970: XXXII.

³² Arellano documenta los datos históricos presentes en la comedia. También observa que en *El Austria en Jerusalén* son frecuentes los anacronismos y los episodios inventados que se ofrecen bajo una apariencia de verosimilitud. Véase Arellano, 1998: 186-190.

³³ Véase Bances, ed. 1970: 35 y 82.



cruzada, a pesar de que el Papa le advirtió que no siguiese con sus planes de Guerra Santa porque no pertenecía ya a la Iglesia [Duarte, 2013: 125-126].

Bances pretende subrayar, mediante esta modificación de la realidad histórica, la índole historial de la comedia y, por tanto, su finalidad didáctica y ejemplar, ya que el dramaturgo «tiene la grave responsabilidad de divertir educando los ocios del rey»³⁴. Los episodios de restauración cristiana contra los musulmanes eran especialmente señalados para lograr estos propósitos, y Bances los explota en *El Austria en Jerusalén*³⁵.

La comedia comienza con el ardiente deseo de Federico II de Suabia por comenzar la sexta cruzada y recuperar la ciudad de Jerusalén tomada por los musulmanes. Para tal propósito, le acompañará don Leopoldo de Austria, general de los cruzados. El Papa Honorio III le suplica que comience la cruzada, y Federico emprende gustoso esta tarea³⁶.

Juan de Breña, rey de Jerusalén, viaja a Europa y suplica a Federico II que recupere los Santos Lugares. Entretanto, el Papa Honorio III ha concertado el matrimonio entre la hija de don Juan de Breña, Isabella, con Federico II. Sin embargo, este no acepta tal proposición hasta que consiga tomar la ciudad de Jerusalén. En la comedia, cobran especial protagonismo los siguientes acontecimientos: el rapto de la reina Violante, esposa del rey Juan de Breña; la lucha entre las tropas cristianas y el ejército del soldán Saladino; la victoria de Federico II y recuperación de los Santos Lugares — con la solemne entrada de las tropas cristianas en Jerusalén— y el milagro de la Santa Casa que se traslada milagrosamente por los aires tras un espectacular terremoto.

³⁴ Arellano, 1988a: 45.

³⁵ Véase Arellano, 1988a: 48-49 y 51.

³⁶ Tal como documenta Arellano, estos acontecimientos fueron históricamente falsos. En efecto, debido a la indolencia que mostraba Federico II por acometer las cruzadas, casi es excomulgado por Honorio III, labor que materializará Gregorio IX que lo califica como «pérfido hijo de la iglesia». Véase Arellano, 1998a: 186-187. En la comedia presente, el Papa Honorio le exhorta a Federico que «emplee en su restauración [de Jerusalén] todo el católico ardor de los césares de su augusta Casa de Suabia» y lo denomina como «amado Hijo en Cristo» y «primogénito monarca de la fe». Bances, ed. 1722: 102.



El principal «enemigo del cristiano» presente en esta comedia es el soldán Saladino. Este personaje va a dirigir la resistencia musulmana a la cruzada de Federico II y va a aprisionar a la reina Violante, esposa del rey de Jerusalén Juan de Breña. Saladino se va a servir de la magia negra, gracias a la ayuda del nigromante Ismén, para conocer las posiciones del enemigo y poder derrotarlo. Sin embargo, tal como se dramatiza en la tercera jornada, estos esfuerzos serán vanos y perderá los Santos Lugares que les serán arrebatados por los cruzados cristianos. A continuación, va a explicarse sucintamente cómo describe Bances al soldán en la comedia.

El sultán Saladino en *El Austria en Jerusalén*

La comedia se inicia con la ocupación de Jerusalén por el soldán de Egipto Saladino³⁷. Históricamente este personaje falleció antes que Federico II recuperase Tierra Santa. Sin embargo, Bances lleva a las tablas este anacronismo histórico y sitúa a Saladino en lugar del sultán al-Kamil.

En la primera jornada, el rey de Jerusalén, Juan de Breña, se dirige a Europa y relata a Federico II cómo Saladino, que había sido prácticamente reducido por las tropas cristianas, ha vuelto a rearmarse y constituye una seria amenaza en Oriente Próximo. Esta situación ha sido favorecida por las hostilidades de Francia hacia Inglaterra que han obligado al rey Ricardo a abandonar la cruzada y replegarse en la defensa de su país. Este acontecimiento ha sido aprovechado por Saladino para reunificar sus tropas y lanzar una poderosa ofensiva contra los territorios reconquistados por los cristianos. En la comedia, el rey de Jerusalén informa a Federico II de estos acontecimientos:

¡Oh cuánto daño a mi imperio
hizo la ambición de Francia!

³⁷ Según el *Diccionario de Autoridades*, con el término de ‘soldán’ se define al «título, que se daba a algunos príncipes mahometanos, especialmente en Persia y Egipto. Es voz persiana, que significa señor, príncipe o rey, según Covarrubias».



Pues como dejó Ricardo
la empresa desamparada,
no solo dio a Saladino
este accidente arrogancia.
[...].
Conquistó cuanto adquirimos.

[Bances, ed. 1722: 108-109]

El soldán Saladino conoce, por medio de dos cartas, que las fuerzas cristianas empiezan a reunirse con el fin de iniciar otra cruzada y recuperar la ciudad de Ptolemaida. Ante esta situación, el soldán solicita a Ismén que practique la magia negra para averiguar qué es lo que pretenden los cristianos y cómo se están organizando para el ataque³⁸.

Gracias a este recurso, el soldán puede ver «muchas veces cosas / que sucedan muchas veces»³⁹. Ismén le muestra el rapto de la reina Violante a manos de Erminia y los soldados turcos, así como la salida de las tropas cristianas de la bahía de Nápoles para reconquistar Jerusalén⁴⁰. El efectismo mágico de la nigromancia de Ismén produce en Saladino una serie de reacciones que detalla Oteiza:

La primera visión es comentada por Saladino en un aparte con la distancia del observador, apuntando misteriosamente el secreto del origen de Erminia (en realidad cristiana); pero la reacción de los cristianos de ir a rescatar a la reina provoca en Saladino el deseo de actuar contra ellos («Esperad, viles rebeldes», p. 114), aunque evidentemente queda impedido, por estar en el tiempo y espacio mágicos; en la segunda visión, retomada la conciencia de esta distancia, solo exclama su perplejidad por lo que está viendo, sin derivar en acción [2007: 139-140].

Para concluir con la presencia de la magia en *El Austria en Jerusalén* y la reacción que suscita en el soldán Saladino, es significativo mencionar el traslado milagroso de la Santa Casa de Nazaret que, surcando milagrosamente el aire, se dirige hacia Dalmacia⁴¹. Se puede señalar cómo este acontecimiento

³⁸ Este recurso dramático, por el que se emplea la magia negra para saber qué está ocurriendo en los bandos enemigos, es frecuente en las dos obras anteriormente analizadas. En efecto, Mehemet lo aplica en *La restauración de Buda* y el demonio en *La Virgen de Guadalupe*.

³⁹ Bances, ed. 1722: 113.

⁴⁰ Véase Oteiza, 2007: 139.

⁴¹ Véase Bances, ed. 1722: 139.



prodigioso supone el inicio de la victoria cristiana frente a los musulmanes, provocando una gran consternación en Saladino:

(*Vanse y suena terremoto y voces, y sale el soldán.*)

DENTRO VOCES ¡Qué horror, qué asombro!

SOLDÁN ¡Qué extraña

admiración!, ¡qué portento
es este, cielos! Parece
que caduca el universo.

[...]

ISMÉN La casa que los cristianos
aquí adoraban diciendo,
según su ley, que fue en ella
la encarnación de su Verbo;
y que su Dios y su madre
en su habitación vivieron,
en medio de un terremoto,
arrancada de cimientos,
entera a región extraña
volando va por el viento.

[Bances, ed. 1722: 133-134]

Conviene señalar otro detalle que contribuye a la caracterización de Saladino, y es la atracción amorosa que siente hacia la reina cristiana Violante —aspecto que se pudo comprobar también en *La Virgen de Guadalupe* cuando Mahomad se enamora de Teresa—. Llama la atención la delicadeza y respeto con que Saladino trata a Violante, aunque se encuentra cautiva por su culpa. Fruto de tal cortesía, la reina le dirige al soldán estas encomiásticas palabras:

¡Oh sangre real y cuanto
con tus influjos benignos
aun a los bárbaros pechos
dictas heroicos latidos!
Creed que de esta fineza
cuanto yo puedo, me obligo.

[Bances, ed. 1722: 121]

Por último, para finalizar la caracterización de la figura de Saladino en la comedia de *El Austria en Jerusalén* cabe señalar el momento en el que el soldán decide capitular ante el ejército cristiano. De especial importancia para



tal rendimiento es la profecía de Ismén en la que vaticina la victoria de Leopoldo II y la grandeza de la Casa de Austria, heredera de la de Suabia. El nigromante la expresa en estos términos:

Porque presagio será,
que mi ciencia me interpreta,
pues azote de tu secta
otro Leopoldo vendrá
del Austria, cuyo blasón
no más que al llegarlo a ver
yo mismo me he de morder
de rabia el corazón.

[Bances, ed. 1722: 147]

De esta forma, *El Austria en Jerusalén* concluye con la entrega al ejército cristiano de las llaves de la ciudad y con el rendimiento del soldán Saladino que, atónito, contempla cómo Ismén y Erminia piden el bautismo a la fe cristiana.

Conclusiones

Se ha analizado en este estudio cómo describe Bances al «enemigo musulmán» en tres comedias historiales donde los conflictos políticos y religiosos están muy presentes, y donde subyace la necesidad de una restauración cristiana de territorios invadidos por los musulmanes. Bances caracteriza a los enemigos cristianos siguiendo los principios dramáticos que expone en su obra *Teatro de los teatros* —alteración de los acontecimientos históricos en virtud del decoro poético y empleo de la magia negra y la superstición para lograr verosimilitud, tal como atribuye Bances a los pueblos musulmanes—.

No obstante, podemos observar que la figura del bajá Abdí, en *La restauración de Buda*, posee una función dramática distinta a Mahomad, en *La Virgen de Guadalupe*, o a Saladino, en *El Austria en Jerusalén*. En el bajá Abdí la presencia de la magia negra y lo demoníaco es menos acusada que en los otros personajes estudiados. Puede decirse que Abdí es caracterizado



desde un tono más épico e histórico, mientras que en Mahomad y Saladino el elemento histórico pierde fuerza con respecto a lo «espectacular maravilloso», siguiendo la terminología de Oteiza. Mahomad, más que un militar en sentido estricto, es un nigromante cuya acción dramática queda eclipsada en ocasiones por la actuación del demonio. Abdí, en cambio, exhibe sus dotes militares, su prudencia, su sentido del honor y su condición nobiliaria. En definitiva, al analizar las figuras de los enemigos cristianos en estas tres comedias historiales de Bances, se ha pretendido arrojar un poco de luz en el estudio de estas obras que, salvo a las aportaciones de Arellano, Duarte y Oteiza, quedan aún necesitadas de una mayor investigación literaria. Esperemos que nuestra investigación contribuya, en la medida de lo posible, a resaltar la figura de Bances Candamo, el último dramaturgo del Siglo de Oro español.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Teoría dramática y práctica teatral: sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón*, 42, 1988a, 169-192.
- _____, «Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del poster Siglo de Oro», *Iberomania*, 27-28, 1988b, 42-60.
- _____, *El arte de hacer comedias. Estudio sobre el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio, *Poesías cómicas de D. Francisco de Bances Candamo*, vols. I y II, Joseph Antonio Pimentel, Madrid, 1722.
- _____, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Duncan Moir (ed.), London, Tamesis Books, 1970.
- _____, *Poesías cómicas, I, I*, Blanca Oteiza (ed.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2014.



BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *La obra dramática de Felipe Godínez. Trayectoria de un dramaturgo marginado*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1983.

CRÉMOUX, Françoise, «Escenificación de un culto popular: la fortuna literaria de la Virgen de Guadalupe», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 de julio)*, Madrid, Castalia, 2000, 476-484.

DUARTE LUEIRO, José Enrique, «En torno a una edición crítica de *El Austria en Jerusalén* de Francisco Antonio Bances Candamo», en *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*, A. Bègue, M. L. Lobato y J. P. Tardieu (eds.), Pamplona, Eunsa, 2013, 121-134.

OTEIZA PÉREZ, Blanca, «Lo maravilloso en el teatro de Bances Candamo» en Amaia Arizaleta (coord.), en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2007, 131-146.

