

El César africano, poema épico de Bances Candamo (I). Apuntes preliminares*

El César africano, an epic poem by Bances Candamo. Introductory notes

J. Enrique Duarte

<https://orcid.org/0000-0002-5556-3025>

Universidad de Navarra, GRISO

ESPAÑA

eduarte@unav.es

ORCID ID: 0000-0002-5556-3025

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.1, 2022, pp. 477-500]

Recibido: 08-04-2022 / Aceptado: 16-05-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.01.29>

Resumen. En este artículo, se analizan algunas particularidades del poema épico *El César africano* de Francisco Antonio Bances Candamo, que ha llegado a nosotros a través de diferentes fuentes impresas y manuscritas. Entre los elementos que se estudian, destacan la importancia del poema en la obra del poeta asturiano y algunas particularidades del manuscrito de la British Library, Egerton 556, testimonio parcialmente autógrafo y que contiene la mayor cantidad de texto. Se ha dedicado otro apartado al análisis de la temática y el argumento de la obra y se señalan algunas características propias de la poética banciaña como son la influencia de Garcilaso de la Vega y Góngora y la relación entre este poema épico y su dramaturgia.

Palabras clave. Bances Candamo; poesía épica; *El César africano*, Garcilaso de la Vega, Góngora.

Abstract. In this article, some characteristics of *El César africano* by Francisco Antonio Bances Candamo are considered. This epic poem has been preserved by two editions and two manuscripts. Among the elements analysed, it is important to reveal the significance of this poem in Bances' works, praised by many scholars.

* De la edición del poema que estoy preparando, avanzo algunos aspectos en otros lugares: «*El César africano*, poema épico de Bances Candamo (II). Las notas manuscritas marginales» y «*El César africano*, poema épico de Bances Candamo (III). La problemática textual» (en prensa).

A chapter is dedicated to the description of the manuscript of the British Library Egerton 556, a partially autograph testimony, which contains the largest amount of text. Other sections study the literary motifs and plot, the influence of the figure of Garcilaso de la Vega and Góngora and the relation between Bances' poem and his dramatic writing.

Keywords. Bances Candamo; Epic poetry; *El César africano*; Garcilaso de la Vega; Góngora.

1. FUENTES TEXTUALES

El César africano, Guerra púnica española, Poema épico de la conquista de Túnez por el emperador rey de España don Carlos, de don Francisco de Bances Candamo es, a juicio de destacados críticos, una de las obras más importantes de la trayectoria creativa del escritor asturiano. Por ejemplo, Gerardo Diego explicaba que:

Lo mejor de Candamo son los fragmentos de *El César africano*, donde se revela como un posible poeta épico [...] El retrato no psicológico, sino externo, acorde fastuoso de tonalidades y centelleos, tenía en la poesía un abolengo no menos ilustre que en la pintura. Estos soberbios óleos de Bances Candamo, hacen pensar, no sólo en gloriosos precedentes [...], sino en posteriores fulgores del orientalismo romántico¹.

Y también positiva es la valoración que hacía Arellano, para quien este poema se integra en una tríada de obras tan importantes como incompletas que estaría formada por *El César africano, Descripción y viaje del Tajo* y la silva *Precipitaba Apolo de los montes*².

El poema nos ha llegado incompleto como ocurre con muchas de sus poesías³. En la «Vida y escritos de don Francisco Antonio de Bances Candamo», que anteceden a las *Obras líricas*, se hace un repaso de sus obras y nos presenta una fecha posible mostrándonos que se trata de un poema bastante tardío, si tenemos en cuenta que el escritor murió en 1704:

1. Ver Bances Candamo, *Obras líricas*, ed. Gutiérrez, p. 18.

2. Arellano Ayuso, 1991, p. 628: «especialmente en tres poemas, posiblemente los tres más ambiciosos y de mayor importancia en el corpus conservado».

3. Ver Bances Candamo, *Obras líricas*, ed. Gutiérrez, p. 12: «Se ha perdido la mayor parte de la obra literaria de Bances Candamo. Los poemas que figuran en sus *Obras líricas* son una pequeña parte de la obra poética de su autor, y aun incompletos, como ocurre con la *Silva*, el poema heroico *El César africano* y posiblemente con la *Descripción y viaje de Tajo*. También la confusión de algunos pasajes nos hace creer que las poesías o no fueron corregidas por su autor o las copias fueron adulteradas al pasar de mano a mano». Para la transmisión textual manuscrita e impresa de la poesía de Bances Candamo, ver Oteiza Pérez, 2017, que completo con la de este poema épico.

El César africano, Carlos V. Poema heroico, de que el año de 1700 tenía escrito hasta el Canto 9⁴.

Esta epopeya nos ha llegado básicamente en tres fuentes textuales, todas bastante incompletas. En primer lugar, mediante las dos ediciones de 1720 y 1729⁵ que muestran 193⁶ o 195⁷ octavas reales (prácticamente la edición solo presenta completo el Canto I, el argumento y 3 octavas del comienzo del segundo, 16 octavas del final de ese mismo segundo canto en el que Barbarroja arenga a sus tropas y 19 del canto V).

La segunda fuente es un manuscrito de la British Library, ya analizado por Duncan Moir (el Egerton 556), que lleva como título *Poesías varias españolas, latinas e italianas*. Este crítico ya advertía de la importancia de este manuscrito pues mostraba la letra del propio Bances en los Cantos II y III y ciertas correcciones de su mano en el Canto VII y trazaba una pequeña historia de la suerte de estos papeles. Cuando muere el poeta en 1704, legaba todos sus documentos al Duque de Alba: este estaba entonces de embajador en Francia de 1703 a 1710. Moir conjetura con la posibilidad de que esos papeles llegasen al duque, pero que luego no se devolviesen al Palacio de Liria⁸. El siguiente que da noticia de los papeles de Bances es Vicente García de la Huerta, quien publica *El esclavo en grillos de oro* explicando que ha comprado manuscritos que contenían 6 cantos del *César africano*. A la muerte de este dramaturgo, Obadiah Rich, un coleccionista americano, adquirió en 1823 gran cantidad de manuscritos⁹ entre los que parece que estaban los correspondientes a este poema. Y en 1835 vende el manuscrito de *El César africano* al British Museum. Este manuscrito contiene los Cantos I (incompleto, pero el manuscrito señala las partes publicadas en *Obras líricas*), II, III (incompleto), IV, VI y VII.

Existe otro manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, mss. 17828, que contiene 156 octavas del Canto I y que curiosamente lleva por título *Barbarroja, poema épico*. En la edición que estoy preparando utilizo estas cuatro fuentes: los dos manuscritos y las dos ediciones, tarea compleja, no solo por el estado fragmentario del texto, sino también por las diferentes versiones existentes de las mismas octavas en los testimonios localizados¹⁰.

4. Bances Candamo, *Obras líricas*, ed. Gutiérrez, p. 33.

5. Para estas dos ediciones y sus circunstancias ver Oteiza Pérez, 2017, pp. 446-449.

6. Ver Moir, 1972, p. 8: «In all, apart from the two octaves which explain the argument at the head of Cantos I and II, only 193 octaves of the poem have been printed»

7. Bances Candamo, *Obras líricas*, ed. Gutiérrez, p. 13: «Los manuscritos que, según su biógrafo, fueron a parar por testamento de su autor al duque de Alba, se dan por desaparecidos, entre ellos el original completo —hasta donde había escrito Candamo, que parece no lo terminó— de *El César africano*, hasta nueve cantos, del que únicamente se conservan 195 octavas reales».

8. Ver Zugasti, 2009, donde explica que ha encontrado cartas del propio Bances Candamo al duque de Alba.

9. Moir, 1972, pp. 7-8.

10. Existe otro manuscrito de la poesía de Bances (BNE, ms. 2248) que no contiene ningún pasaje de *El César africano*. Para ver el contenido del manuscrito, consultar el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, vol. VI, pp. 159-161: «Letras de diferentes manos con numerosas correcciones y tachaduras» (p. 161). Un adelanto del análisis de este manuscrito y su relevancia textual se puede apreciar en Oteiza Pérez, 2017, base del disparatado artículo de Rodríguez Ortega, 2021, dedicado también a

Existe cierta relación entre los impresos y los manuscritos, vía de transmisión por las que nos ha llegado el poema. En el manuscrito Egerton 556, encontramos una nota interesante después de la octava 60 del canto I:

Aquí se deben incluir todas las octavas restantes del libro 1º, según se hallan corregidas en el tomo impreso de las obras de Candamo desde la cruz que hay en la pág. 180¹¹.

Ese tomo impreso es la segunda edición de las *Obras líricas*, las dedicadas al conde de San Esteban de Gormaz de 1729, ya que coincide la interrupción del canto I del manuscrito con la página 180 de la edición. Debía ser un ejemplar en el que se habían realizado diferentes correcciones que se debían pasar a limpio en el manuscrito.

Las ediciones, por su parte, dan idea de la existencia de otro testimonio bastante más completo que lo publicado, ya que al final de las primeras tres octavas del Canto II, nos encontramos la siguiente explicación:

Este Canto le acabó el Autor y con los siguientes hasta el séptimo se entregaron al Excelentísimo señor don Antonio Martín de Toledo, duque de Alba. Lo que ha aparecido en poder de otros son los fragmentos siguientes de una oración de Barbarroja¹².

Curiosamente, esta nota se refiere al manuscrito Egerton que presenta siete cantos, como detalla este apunte del impreso. Sin embargo, desde el punto de vista ecdótico, las complejidades son abundantes ya que el texto publicado en las ediciones y el manuscrito que estoy analizando presenta numerosas variantes: encontramos una ordenación distinta en varios pasajes, hay diferencias en versos y aparecen octavas completamente diferentes.

2. ANÁLISIS DEL MANUSCRITO EGERTON 556

Como acabo de mostrar, una de las características más interesantes de este manuscrito no es solo que transcribe la mayor cantidad de estrofas de este poema, sino la presencia de algunos folios manuscritos de mano del poeta, como ya señaló Moir:

My intimate knowledge of several of Bances's autograph manuscripts has enabled me to establish conclusively that Cantos II and III [incomplete] in Egerton 556 are, apart from an eighteenth-century addition of one octave in the latter can-

este manuscrito, donde defiende reiteradamente que este manuscrito es autógrafo de Bances en el título de su artículo, el resumen, y en las páginas 199, 200, 201, 202, 205, 207, 208, 212, 215, 218, 220 y 221, sin percatarse que las fotografías que aporta demuestran que se trata de letras de diferentes manos y ninguna del propio Bances. Una de sus conclusiones es particularmente llamativa: «El autor muestra una conciencia ortográfica que ya se conocería en la época, aunque no se fijase hasta la publicación de la *Ortografía española* a cargo de la Real Academia Española en 1741». Ver Oteiza Pérez, en prensa, a quien agradezco la consulta de su trabajo, que suscribo enteramente.

11. Bances Candamo, *El César africano*, Manuscrito Egerton, fol. 5v.

12. Bances Candamo, *El César africano*, ed. Gutiérrez, pp. 269-270.

to, wholly in his own hand, and that certain corrections and added marginal notes to Canto VII are in his own hand. It therefore appears quite certain that, with the exception of Cantos I, IV and VI, which appear to have been copied in the middle or end of the eighteenth century, perhaps by scribes acting on García de la Huerta's instructions, the British Museum manuscript of *El Cesar africano* is not only parts of, plus copies of parts of, the manuscript of the poem which García de la Huerta acquired so cheaply, but also parts of, plus copies of parts of, that which was sent from San Clemente in 1704 for delivery to the Duke of Alba¹³.

Se trata de un volumen facticio que comienza con los fragmentos del poema épico de Bances, y que contiene además otras obras poéticas¹⁴. El canto I ocupa los primeros 6 folios, en una letra clara y cuidada, organizando las octavas en 2 columnas con una capacidad de ocho octavas por cara, aunque también se pueden percibir errores y correcciones que se realizan interlineados. Dentro de esas correcciones, llama la atención cómo el copista ha olvidado la octava 41 en el folio 3v, por lo que añade una banderilla al manuscrito con esa estrofa.

El Canto II se extiende del folio 7r hasta el 26v y contiene letra autógrafa de Bances Candamo desde el comienzo de este apartado hasta el folio 22v, ya que a partir de ahí, las octavas de este segundo canto son copiadas por otra mano.

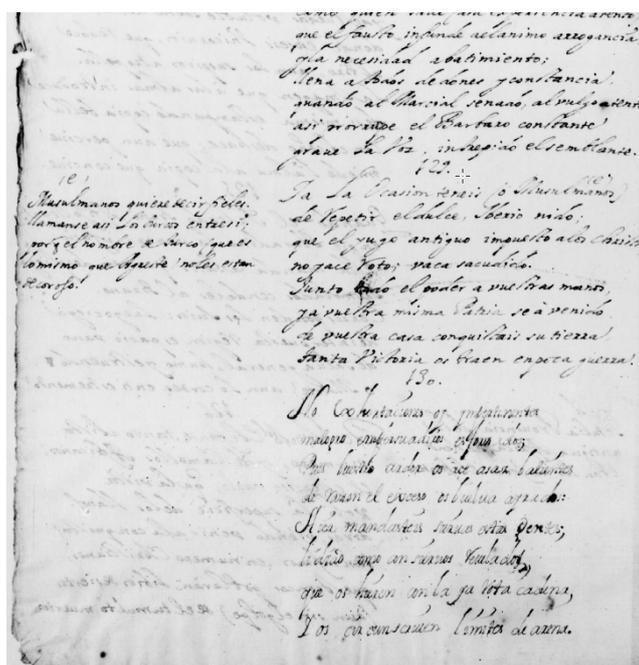


Imagen 1
Manuscrito Egerton 556, fol. 22v

13. Moir, 1972, p. 9.

14. No voy a detallar todas las poesías que contiene este manuscrito, porque considero que no viene al caso. El lector curioso puede consultar el listado en Gayangos, 1875, pp. 16-17.

La distribución de las octavas de este canto es muy particular: se utiliza un poco más de la mitad derecha del folio para copiar propiamente el poema, mientras que un amplio margen izquierdo se emplea para escribir numerosas notas explicativas coincidiendo en esta práctica y en la forma de enumerarlas, mediante las letras del alfabeto, con el manuscrito también autógrafo del *Teatro de los teatros* (BNE mss. 17459). En este canto, la copia resulta fluida, aunque no carece de numerosas correcciones, coincidentes también con el *usus scribendi* que detectamos en el autógrafo del *Teatro*: se tacha la palabra, expresión o sintagma con la que no se está conforme y se corrige sobrescribiendo normalmente la forma que se considera más acertada o afortunada. Escojo algunos ejemplos para demostrarlo:

Fol. 7v, octava 5, verso 2:
la armada sobre el mar, ~~apagó aora~~ ^{borró la Aurora}

Fol. 8r, octava 6, verso 1:
Promontorio de ~~Apolo~~ ^{(c) escollo de Mercurio} que ~~elevado~~ ^{eminente}¹⁵

Fol. 8v, octava 11, verso 2
nadan con alas ~~todas~~ corbas; y encanecen

Fol. 9r, octava 13, verso 5
ni menos brazo ~~osara tan gran~~ ^{pudo osar tal hecho}

Fol. 9r, octava 17, verso 6
emulo vive, a ~~que~~ ^{a quien} nacio heredero

Fol. 9v, octava 18, verso 2
el ya nuevo theatro a sus ~~victorias~~ hazañas

Fol. 9v, octava 20, verso 1
Guevara^k ~~entonces~~ ^{orador} sacro, queasi enciencia

Fol. 12r, octava 42, verso 2
de ~~bastardas~~ ^{adulteras} especies de animales?

Fol. 12r, octava 42, verso 8
que ~~a criar nuevas formas que a hacer creacion nueva~~ a inventar brutos nuevos se introduce

Fol. 12v, octava 44, verso 1
No solo brutas formas ~~de animales~~ ^{materiales}

Fol. 13r, octava 49, verso 5
~~lascivo son; si no es que en su semblante~~ ^{por más cierto tendré en tal semblante}

Fol. 13v, octava 55, verso 4
Antartica ~~temido aun de las~~ ^{aun espanta indianas} ~~Phocas~~ ^{horror pardo de las} Phocas

Fol. 16v, octava 79, verso 5
y que ~~enemigo (di) tu bizzaria~~ ^{contrario (o Cesar) tu osadia}

15. Es curioso este ejemplo porque tiene una nota al margen (c) en el que se produce también una corrección, pero en este caso: ^c Promontorio de ~~Apolo~~ ^{Mercurio}...

Fol. 16v, octava 80, verso 3

~~quanto menor que tu te hace arroj~~o: quanto sales de ti, te hace tu arroj

Fol. 16v, octava 80, verso 4

~~tu solo igualas a un ladrón contigo~~ menor e igualas al ladrón contigo

Hay algunas correcciones muy evidentes: por ejemplo, en el fol. 12, Bances comete un error en la enumeración de las octavas, pasando de la 42 a la 44; al darse cuenta del error en un momento posterior, debe rectificar la numeración de las octavas en el folio 12v. Pero, si tomamos como método de análisis para los ejemplos que propongo el sistema ideado por Kroll¹⁶ que divide las correcciones en torno a los procesos de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, veremos que la mayor parte de las correcciones se produce en la *elocutio*: Bances, al igual que Calderón, intenta mejorar el estilo de sus versos en el momento del traslado de estos a limpio. El manuscrito no puede ser considerado como un borrador en la transcripción de este canto, sino que se trata de una copia bastante limpia¹⁷, aunque el poeta no puede evitar afinar la expresividad de sus versos.

A partir del folio 22v, el texto de las octavas es copiado por otra mano, pero lo curioso es que las notas explicativas que se añaden en el margen izquierdo corresponden a la letra de Bances. Es plausible pensar que el poeta encargase a otra persona que copiase 29 octavas y que el escritor se encargase de la anotación al margen izquierdo. Como hecho curioso, podemos señalar que este amanuense se equivoca también en la numeración de las estrofas: repite dos veces el número 141 en los folios 24r y 24v para dos estrofas diferentes y en el folio 25v pasa de la octava 149 directamente a la 160.

En el canto III nos encontramos de nuevo con la letra del poeta áulico ocupando los folios 27r a 28v, con solo 15 octavas y dos versos de la 16 en letra autógrafa de Bances y otra octava más copiada por una mano diferente en el margen izquierdo del último folio, sin numeración y con una llamada que remite a la página anterior 28r, entre las octavas 9 y 10.

Lo primero que llama la atención es que, entre el título y la primera octava de este canto, se ha dejado un amplio espacio en blanco para copiar el argumento, elemento que es común en los poemas de este género, y que ya aparecía en el Canto I y II. De nuevo, la organización de la página es semejante a la del canto anterior: un amplio margen izquierdo para las notas, que siguen teniendo sus llamadas con letras del alfabeto, y algo más de la mitad derecha del folio para la copia de las octavas de este capítulo. Sin embargo, la sensación no es tan limpia como en el canto anterior, especialmente en el folio 28r con numerosas tachaduras y correcciones sobrescritas, de tal manera que resulta muy difícil la lectura de estos pasajes.

16. Ver Kroll, 2015, donde analiza los manuscritos de Calderón *El divino cazador* (pp. 171 y ss.); *La desdicha de la voz* (p. 174) y *El secreto a voces* (pp. 174-176). Por su parte, Rodríguez Ortega, 2020, silencia que el autógrafo de *El divino cazador* ya había sido analizado anteriormente, añade algunas nimiedades y llega a las mismas conclusiones que ya manejaba Kroll.

17. Aunque observemos unos goterones de tinta en la parte inferior de los folios 7r a 15r.

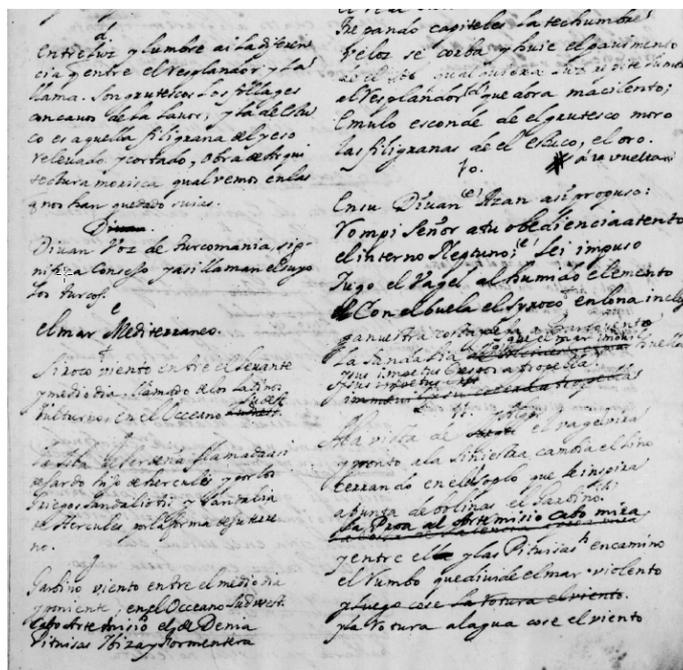


Imagen 2
Manuscrito Egerton 556, fol. 28r

No obstante, admitiendo que puedo estar equivocado en mi interpretación de algunas correcciones particularmente difíciles, ofrezco algunas lecturas como ejemplo de las correcciones realizadas por el poeta:

- Fol. 27v, octava 4, verso 4
distancias al terrero dilatado [??????]
- Fol. 28r, octava 11, verso 1
A la vista de Argel ^{Alger} el vajel vira
- Fol. 28r, octava 4, verso 5
La costa de Valencia a proa mira ^{La proa al Artemisio cabo mira}
- Fol. 28r, octava 10, verso 8
y sus ímpetus crespos atopella
y sus ímpetus eres
inmovil y su colera atopella
- Fol. 28r, octava 11, verso 8
y luego cose la rotura el viento
y la rotura al agua cose el viento
- Fol. 28v, octava 13, verso 1
Como eran españoles renegados ^{De españoles Apostatados osados}

Fol. 28v, octava 13, verso 2
~~los que el vage~~ tripulan a mi intento tripule el vaso? ami cautela atento

Fol. 28v, octava 13, verso 8
~~aun nos hizo difícil lo nativo~~ nos hace estraño lo que fue nativo

Fol. 28v, octava 16, verso 1
~~Genocidos con esto~~ retirandole a solas de tu parte

Fol. 28v, octava 16, verso 1
~~en hablarle sin velos me aseguro~~
 hablarle ya sin velos no recato

Como se puede apreciar, no se trata de correcciones de errores evidentes, sino que el poeta intenta buscar nuevas combinaciones que refuercen la expresividad de sus versos, puesto que en ese ejercicio copia de otro original, probablemente más emborronado, Bances no puede resistirse a la tentación de buscar nuevas expresiones poéticas. Interesante es la corrección realizada en folio 27v, octava 4, verso 4: el poeta tacha el término «dilatado», porque lo ha utilizado ya dos versos antes, aunque no he conseguido descifrar de momento la corrección.

El canto IV ocupa de los folios 29r a 36v, presenta un total de 119 octavas, copiadas en una letra clara, de una sola mano y muy diferente a la del poeta asturiano y a las otras manos que intervienen en este manuscrito. Presenta pocas correcciones, aunque subsana errores de transcripción tachando el término equivocado y sobrescribiendo la versión aceptable. Las estrofas se distribuyen en dos columnas con ocho octavas por página.

A continuación, se pasa al canto VI que ocupa de los folios 37r al 43r, folio en el que se trasladan solo dos octavas, llegando a trasladar 94 octavas. La letra también es clara con pequeñas correcciones que tachan y corrigen por encima en el espacio de interlineado. De nuevo, se copian las octavas en dos columnas con ocho octavas por página.

Curioso resulta el canto VII que se extiende desde el folio 44r hasta el 68v. Me llama la atención la disposición del texto semejante a los cantos II y III donde la letra correspondía a la de Bances Candamo. En este canto, las octavas ocupan la mitad derecha del folio y las extensas anotaciones se escriben en el margen izquierdo, utilizando letras del alfabeto como llamadas a la nota. A lo largo de este canto, se emplean dos manos diferentes: una principal, que domina todo el manuscrito, pero que en algunos momentos aparece muy desvaída y apenas se consigue leer como en el folio 49r y 49v o en el 51v: en estos casos, una segunda mano parece haber vuelto a escribir los versos que ya no se perciben bien, como en el folio 49r, donde, en la octava 39, la segunda mano remarca algunas palabras. Este segundo copista aparece también en los folios 46 y 53 recto y vuelto.

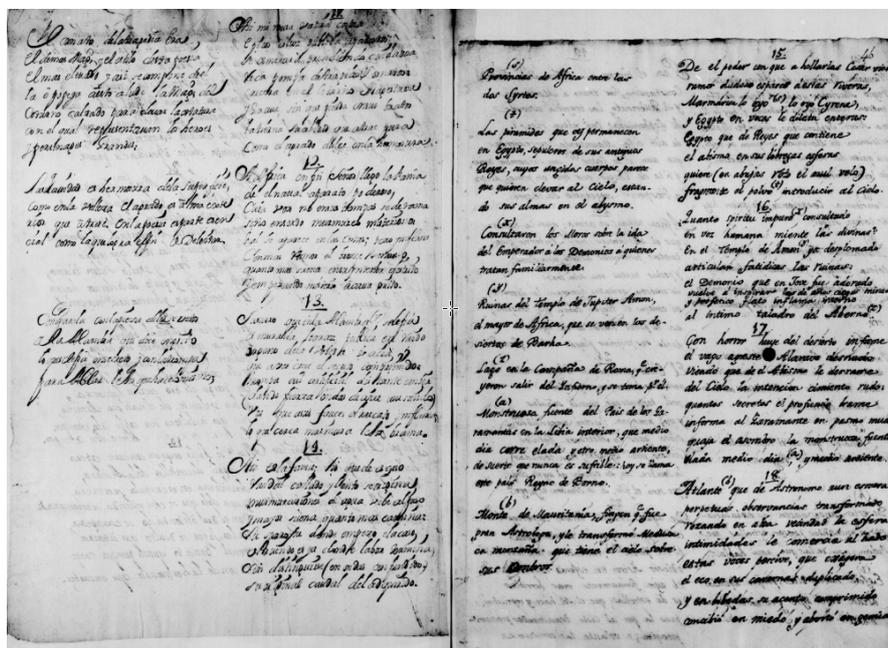


Imagen 3
Manuscrito Egerton 556, fols. 45v-46r

Creo necesario llamar la atención sobre los pocos errores, tachaduras y enmiendas que se detectan en este canto: algunos errores son nimios, como la numeración dos veces de dos octavas diferentes con el número 56 en el folio 51r o la repetición del número 142 para dos octavas distintas en los folios 61v y 62r. A diferencia de las partes autógrafas, donde abundaban las correcciones que intentaban mejorar el estilo del poema dentro de la *elocutio* rectificando versos enteros, en este canto apenas las encontramos. Moir afirmaba, en una cita anterior, que algunas correcciones y las anotaciones son de letra autógrafa del poeta. Yo no puedo afirmarlo con esa rotundidad, porque encuentro coincidencia entre la escritura de las octavas y las anotaciones.

3. TEMÁTICA Y RESUMEN DEL ARGUMENTO

El César africano recrea la expedición de Carlos V contra Barbarroja y la toma de la Goleta y Túnez en 1535. Barbarroja suponía un peligro con sus expediciones, no solo para las costas italianas, sino también para las españolas, lo que decidió a Carlos V a lanzar un ataque contra el norte de África. Después de varios días de asedio y tras seis horas de intenso bombardeo, las tropas imperiales conquistan la Goleta el 14 de julio, según Sandoval¹⁸, y luego el ejército cristiano marcha sobre Túnez con grandes penalidades debido al calor y la falta de agua. La ciudad tune-

18. Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, pp. 266-267.

cina cae en manos cristianas por la rebelión de los cautivos cristianos que hace huir a Barbarroja el 21 de julio¹⁹. Carlos V entrega finalmente el reino a su aliado y antiguo rey Muley Hassan.

Un resumen del argumento de *El César africano* puede ser el siguiente. El Canto I comienza *in medias res* cuando Barbarroja festeja su cumpleaños con diferentes fiestas. Ha levantado un Coliseo de madera y allí se celebran unos bailes de mujeres árabes y judías, más tarde una corrida de toros y durante la noche se encienden antorchas y se representa una batalla naval con las heroicas victorias de Barbarroja. Pero la representación es interrumpida por Azambey quien reprocha a Barbarroja que esté sentado en la indolencia mientras que Carlos V está ya en movimiento para atacarle. Lo sabe porque vuelve de una misión secreta de España y ha visto los preparativos del emperador. Además Euriale, la hermana de Medusa, le ha hecho entrega en Formentera de un escudo de diamante en el que se puede ver las amenazas que planean sobre Barbarroja gracias a los pactos diabólicos y pueden apreciar la flota española de camino hacia su reino. Pero el pirata no se inmuta y ordena continuar los festejos en su honor.

En el Canto II, la flota cristiana se acerca a la costa. Los soldados de Barbarroja encienden hogueras dando la señal de alarma y Carlos V ruega a Antonio de Guevara que le describa las particularidades de África. La descripción de las curiosidades africanas de Guevara queda interrumpida por la presencia de la personificación de la misma África en un arrecife donde encalla el barco de Carlos V, mientras el rey permanece impassible e interpreta este hecho como una señal positiva. Aparece la personificación de la sabiduría náutica de Andrea Doria que libera el barco de donde está encallado. Mientras, Barbarroja prepara su ejército y el poema realiza un detallado repaso a las diferentes tropas con las que cuenta el pirata entre las que se encuentra un batallón de amazonas capitaneadas por Belcoraida.

Del canto III solo se conserva el comienzo. Se describe la belleza de los jardines y edificios del pirata, mientras que Azambey le cuenta su viaje a España. Aquí se interrumpe el canto y probablemente seguiría con lo que vio Azambey en España, los preparativos de la flota española en Barcelona y sus protagonistas.

El Canto IV se abre con el desembarco en suelo africano. De repente, los invasores cristianos quedan sorprendidos por la aparición de una mujer horrorosa, la Fortuna de Barbarroja. Pero Carlos V sigue tranquilo en su faluca hacia la playa y los hombres se animan al ver su valor, ya que el Emperador da órdenes precisas en combate a sus hombres. Se producen las primeras escaramuzas y las tropas enviadas para reconocer el terreno vuelven capitaneadas por Garcilaso de la Vega.

El poeta toledano regresa con dos prisioneros, Jaquenájjar y Abdenámar, que protagonizaban un duelo por el amor de una mujer. Garcilaso los captura cuando llega una amazona, Belcoraida con sus tropas femeninas. Los soldados derriban a la amazona, pero Garcilaso, caballerosamente, la ayuda a montar y ella escapa. Mientras, las tropas imperiales montan el campamento en el lugar donde murió san Luis, rey de Francia, y por la noche el Emperador celebra una junta de generales

19. Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, pp. 279-280.

para decidir qué estrategia seguir. Existe una división de pareceres: unos quieren atacar directamente Túnez, mientras que otros prefieren conquistar primero la Goleta, opción esta que convence más al emperador.

Los sucesos que se cuentan en el canto VI ocurren durante la noche. Carlos V reza a Dios para que le dé la victoria y se le aparece san Luis. El rey de Francia se lleva al Emperador en una apoteosis a Palestina y al monte Carmelo donde el profeta Elías le otorga armaduras invencibles y se le aparece el río Jordán en la imagen de un viejo venerable.

En el canto VII se nos muestra a Garcilaso en el campamento y cómo el Duque de Alba va a visitarlo. Garcilaso le cuenta al Duque la información que ha obtenido de los dos prisioneros. La llegada del emperador se ha visto anunciada por distintas catástrofes naturales: meteoritos, temblores de tierra, erupciones volcánicas, inundaciones, olas marinas. Barbarroja ha convocado un consejo de guerra y mientras el renegado pirata Salac Arráez le ha propuesto invadir las costas españolas para distraer al Emperador, Sinán mantiene la idea de fortificar la Goleta para defender Túnez, porque de lo contrario los habitantes pueden apoyar a los cristianos cautivos y se perdería el reino. En los trabajos de fortificación de la Goleta, Rocatín, ingeniero griego, encuentra una profecía que predice que Carlos V ocupará la plaza. La obra acaba y el fuerte se aprovisiona. Barbarroja llega a la Goleta y Belcoraida, la amazona, hace de sacerdotisa y realiza los sacrificios a los dioses de los bosques y ríos. Garcilaso desea ardientemente escribir un poema sobre esta expedición a Túnez y si muere antes, otra pluma se encargará de hacerlo. Y así acaba el Canto VII.

El manuscrito Egerton muestra una alegoría de la acción desarrollada en el Canto I:

Por Haradino, que está tan descuidado en las vanas ostentaciones de su día genial cuando se le preparaba el mayor de los peligros que tuvo en su vida, se representa aquel descuido del ánimo vicioso que se entrega con libertad de sus delitos ignorando la hora de su último destino que llega quizá entre los mayores gustos como a Haradino la noticia de la jornada del emperador. Por Parandreu, caballero valenciano (cuya historia es bien lastimosa) que se levanta del festejo abominando del bárbaro espectáculo de lidiar fieras, se denota la violencia con que el ánimo doloroso por alguna afectuosa pasión interior, como era el cautiverio de su padre, está en todos los regocijos y cuánto la imaginación triste arrastra los ojos al dolor interno y los retrae de cuanto puede ser gusto o intermisión del pesar. Por Azambeí, que llega con la infausta noticia del peligro en medio de los júbilos genitilianos más festivos, se demuestra aquel interior gusano o remordimiento de la conciencia de los tiranos (como este era) que no los deja gozar con sosiego ni regocijo alguno de la vida y siempre les está agüerando los placeres con el temor de su riesgo. Por Euriale, cercada de aves y animales de rapiña y ceñida de sierpes, se entiende la astucia de los cosarios e infestadores de los bienes ajenos dados a las fraudulentas y violentas artes; por el [espacio en blanco] cristalino que Euriale envía a Barbarroja, en cuya clausura se conciben y representan los peligros más remotos que le pueden acaecer, y [sic] se da a entender la perspicacia de la madura experiencia en cosas de estado y guerra de la que necesitan todos los monarcas y sus capitanes y consejeros anteviendo y previniendo los peligros que

pueden ocurrir al estado, porque por los efectos todos conocen las cosas que eso es ver y poquísimos por las causas, que eso es adivinar, cuya astrología política es reservada al juicio de la experiencia. En lo historial es cierto que a Barbarroja le fueron muchos avisos de esta jornada por espías y renegados y amigos que tenía en la cristiandad. Y por los mismos demonios que respondían a los conjuros de infinidad de hechiceros de quien él se valía²⁰.

4. GARCILASO Y GÓNGORA

Una de las claves analizadas por la crítica en la poesía de los novatores ha sido la influencia de Garcilaso de la Vega, que ha sido visto como modelo nostálgico, como una piedra angular del buen gusto poético, reflejada en Bances no solo en este poema sino también en otros como por ejemplo en *Descripción y viaje del Tajo*, aspecto señalado por Alain Bègue y otros²¹.

Este elemento no se puede negar en *El César africano* por la amplia presencia de Garcilaso, sobre todo en el canto VII, donde el protagonista es el poeta toledano. Pero Garcilaso como personaje ya aparece antes, en el Canto IV, cuando se nos presenta de una forma muy positiva, al mando de las tropas de exploradores:

Vuelven los batidores y orgulloso
su galán conductor a César llega;
el dulcísimo, el tierno, el valeroso
y el culto Garcilaso de la Vega (IV, fol. 32r, oct. 50).

El yo lírico se dirige a la musa de Garcilaso para que le inspire y le permita cantar así sus heroicidades:

Díctame tú, copiosa, y de tu amado
galán, alumno cantaré atrevido
el valor, que el ingenio celebrado
en sus números vive encarecido (IV, fol. 32r, oct. 52).

Garcilaso tiene un resplandor luciente que eclipsa a todos los demás capitanes del ejército cristiano²². Su poesía es fruto de sus conocimientos y experiencias en Italia mejorando así la lengua castellana²³ y se destaca, finalmente, la combinación de las armas y las letras que se produce en su persona:

20. Bances Candamo, *El César africano*, Manuscrito Egerton, fol. 6r.

21. Bègue, 2008, pp. 34-35. Ver también Sebold, 1997, p. 159 y Oteiza Pérez, 2017, pp. 450-451.

22. Bances Candamo, *El César africano*, Manuscrito Egerton, fol. 32v, oct. 52: «perdone tanto capitán valiente / que no hubiera poemas numerosos / de sus glorias, si no rompiera Laso / del Pindo a España el intrincado paso».

23. Bances Candamo, *El César africano*, Manuscrito Egerton, fol. 32v, oct. 54: «Con las más ninfas de Helicona / fertilizó los campos castellanos / y su idioma ilustró que ya blasona / de los tropos latinos y toscanos. / El ritmo heroico que épico corona / los triunfos de los héroes soberanos / hurtó a Italia, entre todas las naciones / fecundísima madre de invenciones».

Sangre espléndida ilustra al caballero
 que del señor de Batres es hermano,
 aunque más que cortesano fue guerrero
 y ninguno como él fue cortesano;
 dulcísimo el ingenio, el valor fiero
 en breve espacio eternan pecho y mano,
 ya convencer o ya vencer presuma,
 tomando ora la espada, ora la pluma (IV, fol. 32v, 56).

Además, Garcilaso es el perfecto galán, el perfecto amador de Elisa y a pesar del bullicio de la guerra, vive abstraído en los pensamientos de su amada: «porque a la fantasía vive amante / de su Elisa el bellissimo semblante» (IV, 32v, oct. 58). En una nota en el margen se explicita:

Doña Elena de Guzmán con quien casó Garcilaso.

El poeta, como perfecto amante, no puede olvidarla, arrancándole suspiros dolorosos y es capaz de transmitir a sus armas el ardiente impulso amoroso.

Al contacto del pecho se entenece
 mi coraza, que ya puntas no evita
 y al corazón amante que guarnece
 los afectos le tienta que él palpita.
 Aun conmigo el acero compadece,
 ternezas lo invencible facilita;
 ¿tú sola, Elisa, de piedad te alejas?
 ¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!

Este último verso provoca la inmediata nota al margen: «Este último verso es todo del mismo Garcilaso» (VII, fol. 44v, oct. 5).

En el Canto VII, Garcilaso, hablando con el duque de Alba quiere hacer un poema épico sobre la conquista de Túnez, y como ha sido imposible, será el yo lírico banciano el que lo consiga:

¡Oh, mi musa conceda que algún día
 poema a César de esta acción construya!
 No piense Italia que épica poesía
 Apolo ceta vinculada a suya.
 Y aunque idioma español Clío y Talía
 aprendieron poco, a ninguna arguya
 que le excede elocuente ni suave:
 o sienta dulce o persuada grave (VII, fol. 45r, oct. 7).

Las notas que acompañan esta octava son interesantes, porque explican la influencia italiana en la épica y la importancia de Garcilaso en la construcción del idioma: «Épica es lo mismo que poesía heroica en que ha excedido a todas las naciones la italiana de quien aprendió Laso». «Empezó García a pulir en el metro el idioma».

Pero junto a la figura de Garcilaso, emerge la silueta titánica de Góngora como elemento caracterizador de la lengua poética banciaña. Arellano ha demostrado la presencia de elementos gongorizantes en la poesía impresa de *Obras líricas* a través de los cultismos, los versos bimembres, los hipérbatos que separan sustantivos y adjetivos o complementos preposicionales y las fórmulas estilísticas del tipo A, *si no B* o similares²⁴.

Sin embargo, la conveniencia y lo acertado de esta lengua poética ha sido más discutido. Rozas considera *El César africano* un fracaso por el desajuste entre el contenido y la lengua poética:

Si pasamos a la épica de Bances también tendremos que recordar continuamente a don Luis. No sabemos la importancia que *El César africano* pudo haber tenido si hubiese sido terminado. [...] Me atrevo a imaginar que estaba condenado al fracaso tanto más cuanto más largo y perfilado quedase, por el desajuste entre contenido y lengua poética que se iba produciendo en él. El autor sigue aquí formas gongorinas que, para la máxima creación de la escuela, la fábula mitológica, eran apropiadas (aun dentro de poemas de contenido épico o trágico, como en los mitos de *Faetón* y *Orfeo*, pues estos temas se movían dentro de una realidad mitificada, hiperbólica y mágica desde siglos antes), de ninguna manera se podía obtener el mismo resultado con este lenguaje en presencia de un tema de la historia de España, como es el de las campañas africanas del emperador Carlos V. Prueba de ello es ver cómo Bances, al igual que Villamediana en su *Faetón* se aleja de lo gongorino cuando evoca los pasajes más heroicos, y se acerca a don Luis en los más descriptivos —espaciales— y ornamentales²⁵.

Apreciaciones estas que contrastan con las que expresa el entusiasta Moir, para quien el poema en su combinación de los hechos históricos y la invención poética era todo un acierto:

The result of this fusion of historical fact with invention is a poem which is rich, sonorous, colourful, varied in style and in tone, and —as we might expect of the work of the man who was Calderón's best imitator in the writing of heroic plays— lively and dramatic²⁶.

La clave para explicar la presencia de Góngora en la lengua poética banciaña nos la puede dar Pérez Magallón cuando se pregunta si en tiempo de los novatores había un lenguaje sublime, noble, que no fuera de origen y carácter gongorino. Este crítico analiza la poesía de Eugenio Gerardo Lobo y su *Rasgo épico a la conquista de Orán*, centrando su análisis en el estilo:

24. Arellano Ayuso, 1991, p. 629: «Recorren desde la imagen concreta o expresión individual, hasta la cita a modo de recuerdo y homenaje, la reelaboración de fragmentos de cierta amplitud, y la reescritura de un pasaje completo de la *Soledad I* [...] La vigencia de la poesía de Góngora sigue intensa a finales de siglo. Para Bances, como bien apunta Rozas, Góngora es todavía el maestro principal, y un maestro próximo, vivo, estudiado con atención e imitado con fervor».

25. Rozas, 1965, p. 251.

26. Moir, 1972, p. 12.

no habiendo encontrado otro ejemplar al que recurrir, sigue el único modelo plausible, el único que le viene espontáneamente: un gongorismo algo desfasado²⁷.

En cierto sentido hay una oscilación entre Garcilaso y la dulzura del primer petrarquismo y la influencia de Góngora, que también encontramos en Bances:

Lobo expresa y actúa con conciencia de las oscilaciones de su lenguaje poético: se siente en gran medida inclinado hacia la dulzura y blandura del primer petrarquismo y, sobre todo, del autor fundacional de la poesía petrarquista española, Garcilaso; pero también es cierto que no es capaz de encontrar un lenguaje noble, elevado y natural para sus ensayos épicos, por lo que sólo puede recurrir a ese gongorismo ya incorporado al discurso poético²⁸.

Góngora aparece junto a Garcilaso y no enfrentado a él, como había expresado Sebold, para quien el contraste no se establece entre Garcilaso y Góngora sino entre los poetas ultrabarrocos a los que ni siquiera nombra²⁹. En cuanto a este estilo heroico, me parecen muy significativas las notas-comentario que el poeta realiza sobre el estilo de su poema:

El ornato de la tragedia era el de más majestad y el estilo desta poesía el más elevado y así se compone de él la epopeya; a esto alude la Majestad del coturno, calzado para elevar la estatura sobre el cual representaban los héroes y personajes grandes (VII, fol. 45r, oct. 11).

Y creo que hay que analizar cómo caracteriza el propio Bances su musa poética en este poema, especialmente los vestidos y trajes que viste en esta ocasión:

Se esmerará [la musa] prendiendo cuidadora
rica pompa de trágicos ornatos;
crecerá en el coturno majestuosa
y grave sin que pierda en sus brazos
la tierna suavidad que atrae pura
como el agrado dulce en la hermosura (VII, fol. 45r, oct. 11).

5. INFLUENCIA DRAMÁTICA

Se ha visto como características de los novatores dos elementos, la *degeneración* y el *prosaísmo*, que me parece no son eficientes a la hora de enfrentarnos a *El César africano* de Bances Candamo.

Si analizamos con un poco de detalle las citas anteriores, vemos cómo Bances une el plano dramático de la tragedia con el de la epopeya en relación al estilo. Ya Aristóteles, en la *Poética*, había establecido las relaciones entre la tragedia y la épica:

27. Pérez Magallón, 2008, pp. 121-122.

28. Pérez Magallón, 2008, p. 127.

29. Sebold, 1997, p. 160.

La epopeya avanzó pareja a la tragedia, mientras fue mimesis de gente noble con argumento y ritmo; pero se diferencia de esta en que tiene ritmo único y es una narración, y también en la extensión: esta intenta lo más posible desarrollarse durante un solo trayecto del sol o pasarle un poco y la epopeya es ilimitada en el tiempo, y en esto se diferencia, aunque al principio hacían esto igualmente en las tragedias y en las epopeyas. Y las partes que las constituyen unas son las mismas, otras propias de la tragedia; por eso el que distingue entre una tragedia buena y una mala, sabe también hacerlo entre poemas épicos; pues las partes que tiene la epopeya se dan en la tragedia, pero las que hay en esta no se dan todas en la epopeya³⁰.

Si analizamos con detalle *El César africano*, vemos que al comienzo del poema el yo lírico nos muestra a su musa vestida sobre coturnos³¹:

Yo que un tiempo en metro menos culto
calcé en coturno trágico victorias;
del más remoto siglo y más oculto
a hacer volví sucesos las historias,
di en personajes a la idea bulto,
encendí con los ojos las memorias
y los fastos de amor tejí con arte,
ahora canto escándalos de Marte (Canto 1, octava 1, fol. 1r).

Hay que tener en cuenta la relación que hace Bances de la tragedia con los asuntos o argumentos históricos, como han señalado Moir y Pérez Magallón a propósito del *Teatro de los teatros*³². Es cierto que su musa canta «ahora escándalos de Marte», pero en mi opinión no se descalza del coturno que llevaba en otras obras como *La restauración de Buda* o *El Austria en Jerusalén*. Intento defender que Bances no modifica en grandes aspectos su escritura y aparecen elementos tan importantes como la verosimilitud, igual que ocurría en su teatro y en su teoría dramática. En una nota comenta detalladamente este problema:

El objeto de la poesía no es la verdad que pertenece a la historia, ni la mentira, que fuera vanidad, sino lo verosímil, que ella enmienda la historia, pues cuenta no como fue sino como debió ser. Con todo eso no se debe mentir contra la historia sino exornar y encarecer la verdad y aumentar en lo que ella canta, como se hace en este poema (VII, fol. 68v, oct. 11).

30. Aristóteles, *Poética*, 1449b, p. 54. Ver D'Artois, 2008, para las relaciones entre la tragedia, la épica y la historia, especialmente, p. 305: «A lo largo de la Edad Media, esta calidad social del personaje fue, conjuntamente con el tipo de *elocutio*, el principal criterio de clasificación de las obras literarias. Ahora bien, como este sistema ignoraba el modo de enunciación (*narratio* o drama) así como el tipo de *dispositio*, concebía la tragedia, el poema dramático más alto, como una simple modalidad de la epopeya y le otorgaba la misma superioridad».

31. Ver Covarrubias, s. v. *alcornoque*, donde explica que el zueco es el calzado que llevaban los actores en la comedia, frente al coturno, que es el empleado en la tragedia por la altura que alcanza el actor: «En latín le llaman *soccus*, y de allí sueco y zueco. Este calzado, aunque levantaba la estatura de la persona, no era tan alto como el coturno propio de los trágicos, en razón de representar héroes y reyes y personajes graves».

32. Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, ed. Moir, p. lxxxix y Pérez Magallón, 2002, p. 231, nota 201.

Bances no comete el error de hacer simplemente una crónica rimada histórica de la campaña de Túnez, sino que hace algo más, literatura en el más amplio sentido de la palabra. Acierta Moir cuando explica que:

Like all skilled Spanish writers of the sixteenth and seventeenth centuries, he was conscious and proud of the superiority of poetic truth to historical truth. When he conceived *El César africano*, he permitted himself to imagine that he was carrying out a task which Garcilaso has intended to undertake³³.

En este criterio de la verosimilitud, es donde tiene sentido y explicación la larga intervención de Antonio de Guevara revelando a Carlos V las características, situación geográfica, clima, animales, monstruos, pueblos e historia de África. Encuentro muy interesante la nota que comenta este pasaje:

Conocidas son las letras de don fr. Ant^o. de Guevara, cronista del emperador, obispo entonces de Gaudix que iba en la armada y se introduce la noticia en tan gran sujeto con propiedad (II, fol. 9v, oct. 20).

Esta propiedad y verosimilitud es semejante a los largos parlamentos del duque de Lorena sobre las características, situación geográfica, pueblos e historia de Hungría en *La restauración de Buda* (vv. 529-854) o el largo discurso sobre tierra santa que realiza Juan de Breña, rey de Jerusalén en *El Austria en Jerusalén* (vv. 397-626).

El César africano muestra una escritura muy semejante a la que encontramos en obras dramáticas, llena de erudición y de conocimiento de las circunstancias que se muestran para conseguir esa verosimilitud. El poema está plagado de notas eruditas que intentan mostrar un conocimiento exhaustivo de la realidad reflejada y que avalan su profesionalidad como escritor³⁴. El poeta anota cuáles son los ríos más caudalosos de África (II, fol. 10v, oct. 29), las serpientes venenosas que cría este continente según Lucano (II, fol. 11r, oct. 32), cómo es posible que se conciban monstruos (II, fol. 12r, oct. 44), sobre los demonios íncubos (II, fol. 12v, oct. 48), sobre los gigantes con el argumento de autoridad de la Biblia (II, fol. 13r, oct. 49), el origen de los pueblos africanos, desde el punto de vista mitológico y teológico (II, fol. 13r, oct. 50), qué sucede al pasar la línea equinoccial (II, fol. 13v, oct. 54), cómo los indios creen que bañándose en el Ganges quedan libres de toda culpa (II, fol. 13v, oct. 54), las colonias de los romanos (II, fol. 13v, oct. 57), la situación geográfica de Pancaya (II, fol. 14r, oct. 58), la situación del reino de Túnez sobre las antiguas ruinas de Cartago (II, fol. 15r, oct. 68), sobre los despojos ópimos de los generales romanos (II, fol. 16v, oct. 81), los orígenes de los Baldis (II, fol. 18v, oct. 98), quiénes son el pueblo Cabaile (II, fol. 19r, oct. 100), los Azuagos (II, fol. 20r, oct. 108) por citar solo algunos casos del Canto II.

33. Moir, 1972, pp. 10-11.

34. Oteiza Pérez, 2011.

Dentro de este aspecto de verosimilitud, Bances distingue muy nítidamente las actitudes cristianas de las musulmanas, caracterizadas estas últimas por la superstición y los pactos diabólicos³⁵. Si leemos con detalle la historia de Sandoval sobre la expedición del emperador sobre Túnez en 1535, nos damos cuenta que esta superstición musulmana está relacionada con elementos diabólicos:

Hay en los moros poca verdad ni fe, son gente liviana, fáciles para creer cualquier desatino [...]. En sus escaramuzas salían delante de los bárbaros moras viejas hechiceras que derramaban en el aire y en la tierra papelillos con sus conjuros y bárbaras supersticiones. Salían a pie y a caballo las mujeres viudas de los que habían muerto en las peleas para vengar sus muertos, o morir como ellos e ir a gozar del premio en su compañía, que Mahoma y sus morabitos prometen a los que así muriesen en tal guerra. Tan brutos son estos bárbaros habiendo tratado tanta multitud de años con la gente más política del mundo. Quiérellos el demonio así y son efectos del pecado, porque Dios los dejó caer en sentidos reprobados y más que ciegos³⁶.

Lo mismo realiza Bances con el escudo de diamante que la diabólica Euríale en el Canto I entrega a Azambey en el que se puede ver los movimientos de las tropas cristianas. Es el mismo recurso que utiliza el dramaturgo en *La restauración de Buda*, donde el Visir utiliza los poderes mágicos obtenidos mediante el pacto diabólico para ver los distintos frentes de la guerra (vv. 893-1146) o *El Austria en Jerusalén* en la que Saladino utiliza los mismos poderes diabólicos de Ismén para ver qué sucede en el frente de guerra en Ptolemaida y cómo se prepara mientras la cruzada desde Nápoles (vv. 852-1061). En las tres obras, la visión de los acontecimientos está al final de la estructura (la jornada I en las obras dramáticas y el Canto I en el poema).

Pero encontramos algunos detalles más. La llegada de las malas noticias por el ataque de los cristianos interrumpe de forma abrupta ocasiones festivas. En *El César africano*, Azambey con sus noticias perturba el cumpleaños de Barbarroja, mientras que en *La restauración de Buda* es Amurates quien detiene los bailes que las mujeres dedican a Abdí Bajá. Otra coincidencia la vemos en los diferentes triángulos amorosos. En el poema épico Garcilaso descubre en una huerta dos musulmanes en un duelo por el amor de una mujer (IV, fol. 33r, octs. 65 y ss.). En *La restauración de Buda* el triángulo amoroso está formado por Amurates, Ibraín y Jarifa (vv. 1710 y ss.) que llegan al duelo en un jardín, mientras que en *El Austria en Jerusalén* el triángulo amoroso se establece entre Federico de Suevia, Violante y Saladino.

Por último, se puede hacer una breve mención al papel de la casa de Austria en las tres obras. Los Habsburgo son mostrados como la columna terrestre que sostiene la fe católica mediante la guerra. En *El César africano* hay una identificación de la religión y la casa de Austria, ya que la fe gana cuando Carlos V gana y pierde cuando él lo hace:

35. Ver Oteiza Pérez, 2007.

36. Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, p. 244.

La mayor causa que es el central punto
 donde sus líneas tiran sus acciones,
 por última deje; no son asunto
 de mis lides fantásticos blasones,
 el celo de la Fe siempre tan junto
 ciñe con mi valor mis escuadrones
 que en común causa gana lo que gana
 y ella perdió donde perdió mi mano (IV, fol. 35v, oct. 105).

Las octavas 107 y 108 de ese mismo canto IV son también interesantes en esa demostración de la unión de la religión y la política en el seno de la casa de Austria. El César, Carlos V, sería capaz de perder mil vidas por ganar un alma para Dios. Y aquí Bances desgrana ideas interesantes: Dios prepara un juicio de residencia a los reyes, porque pone en mano de los reyes su honor y su fe para que la defiendan con las armas. Sin embargo, los reyes cristianos emplean el poder en luchas internas, lo que muestra cierta crítica al papel de Francia en este asunto. Ahora que Carlos V ha conseguido ciertas treguas de Francia puede dedicarse a defender la fe.

Como culmen de todas estas ideas aparece el canto VI en el que se produce una apoteosis de Carlos V, elevado al cielo por san Luis de Francia, y la personificación del Jordán le muestra toda tierra santa y le reviste de una armadura formidable.

Este pasado glorioso, este ejemplo de rey virtuoso es el que intenta recordar a Carlos II para ponérselo de modelo que sirva para superar futuras dificultades:

¡Oh, vos sacro, real, augusto, pío
 segundo Carlos, única esperanza
 de mundo tanto, tanto señorío,
 que tardo el sol y fatigado alcanza,
 serena frente dad al afán mío!,
 que aun de cantar de vos la confianza
 abriga, pues destinos más fatales,
 ¿borrarán vuestras altas prendas reales?
 (Canto I, octava 15, fol. 2r).

Vos, señor, escuchad, que aunque atrevidos
 al parecer mis números pretenden
 en mi atención hurtar vuestros oídos
 a dos mundos que ansiosos de ellos penden,
 en ellos no acordados, repetidos
 los triunfos quiero ver que comprehenden;
 la fortuna heredad que al mundo asombre
 de quien heredáis vida, reino y nombre
 (Canto I, octava 16, fol. 2r).

Vemos aquí también un poema que sirve de instrucción al rey cristiano en la figura de un antecesor prestigioso. Este aspecto no es simplemente un elemento decorativo, una alabanza al poder vigente por medio del retrato prestigioso del antepasado, sino que está incardinado en la propia esencia del poema. Es posible que

esta sea una de las causas por las que *El César africano* presenta este estado fragmentario e incompleto. Como explicaba Moir, una vez que cambia la situación política y la dinastía reinante, ya no tenía sentido continuar con la redacción del poema³⁷.

CONCLUSIONES

El César africano constituye un texto complejo debido a su dificultad textual y estado fragmentario. Estas circunstancias hacen más necesarias que nunca la elaboración de una edición crítica y anotada que permita a los estudiosos acercarse a esta obra publicada de forma muy parcial y poder descubrir aspectos poéticos que hasta ahora hemos conocido sólo fragmentariamente. En estas páginas, he querido avanzar algunas de las claves en relación con el momento y el grupo en el que la crítica integra a Bances Candamo y me parecía interesante también dedicar un pequeño espacio a la descripción del manuscrito Egerton 556 que contiene al menos dos cantos de la letra autógrafa de este poeta y que, además resulta ser el testimonio que más texto aporta de este poema. Igualmente, me parecía necesario analizar la presencia de Garcilaso, su influencia e importancia en la obra poética de Bances, lo mismo que la autoridad de Góngora. No se puede establecer una contraposición entre ellos, sino que es el estilo heroico del poema y la propia esencia de la poética banciaña la que justifica la influencia de estos dos escritores en su obra.

Por último, creo que el papel de la historia como elemento base constructivo de este poema y su importancia en el conjunto de la totalidad de su obra hace que encontremos rasgos y elementos característicos de la dramática banciaña en este poema épico, donde la influencia de los acontecimientos políticos de esa época fueron determinantes para explicar el estado fragmentario en el que se encuentra *El César africano* en nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

Arellano Ayuso, Ignacio, «Presencia de Góngora en Bances Candamo», *Revista de literatura*, 53, 1991, pp. 619-630.

Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, ed. Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987.

Bances Candamo, Francisco Antonio, *El Austria en Jerusalén*, ed. J. Enrique Duarte, en prensa.

37. Moir, 1972, p. 28. Vilà i Tomàs (2003) habla de la épica en el sentido también del empleo de unos mecanismos en la construcción de una imagen del poder: «La épica es, por encima de todo, una representación y una alabanza del poder, una interpretación que se impuso a lo largo de la tradición occidental a partir de la *Eneida* de Virgilio, cuya influencia en la épica hispana no se ha ponderado suficientemente» (p. 8). La influencia de Virgilio es manifiesta, ya que en la segunda octava de la obra se declara: «Las armas canto y el varón agosto / que del yugo del bárbaro tirano / la África redimió sabio y robusto / armado su consejo de su mano», imitando el comiendo de la *Eneida*: «*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris*».

- Bances Candamo, Francisco Antonio, *El César africano. Poema heroico*, en *Poesías varias españolas, latinas e italianas*, British Library, Ms. Egerton 556.
- Bances Candamo, Francisco Antonio, *La restauración de Buda*, ed. J. Enrique Duarte, en *Poesías cómicas, I, 1, Obras completas*, ed. Blanca Oteiza, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 457-673.
- Bances Candamo, Francisco Antonio, *Obras líricas*, ed. Fernando Gutiérrez, Barcelona, 1949.
- Bances Candamo, Francisco Antonio, *Obras líricas de don Francisco Antonio de Bances Candamo, superintendente de rentas reales de Ocaña, San Clemente, Úbeda y Baeza, etc. que saca a luz don Julián del Río Marín y las dedica a la Excm. Señora duquesa del Arco, condesa de Monte-Nuevo, la Puebla, etc.*, Madrid, a costa de Nicolás Rodríguez Francos, impresor de libros; hallarase en su casa en la calle del Pozo, 1720.
- Bances Candamo, Francisco Antonio, *Obras líricas de don Francisco Antonio de Bances y Candamo, superintendente de rentas reales de Ocaña, Úbeda, San Clemente y Baeza, etc. que saca a luz don Julián del Río Marín y dedica al Excmo. Señor conde de San Esteban de Gormaz*, Madrid, a costa de Francisco Martínez Abad, impresor de libros; hallarase en su casa, en la calle del Olivo, bajo, 1729.
- Bances Candamo, Francisco Antonio, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970.
- Bègue, Alain, «"Degeneración" y "prosaísmo" de la escritura poética de finales del siglo xvii y principios del xviii: análisis de dos nociones heredadas», *Criticón*, 103-104, 2008, pp. 21-38.
- Biblioteca Nacional de España, *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional, vol. VI (2100-2374)*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas (Servicio de Publicaciones), 1962.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- D'Artois, Florence, «Hacia un patrón de lectura genérico de las partes de comedias: tragedias y tragicomedias en las Partes XVI y XX de Lope de Vega», en «*Aún no dejó la pluma*». *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Xavier Tubau, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, pp. 285-322.
- Duarte, J. Enrique, «*El César africano*, poema épico de Bances Candamo (II). Las notas manuscritas marginales», en prensa.
- Duarte, J. Enrique, «*El César africano*, poema épico de Bances Candamo (III). La problemática textual», en prensa.

- Gayangos, Pascual de, *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Museum*, vol. 1, London, William Clowes and Sons, 1875.
- Kroll, Simon, [«¿Cómo describir el proceso de escritura en los autógrafos de Calderón? Una taxonomía de las correcciones»](#), *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 167-180.
- Moir, Duncan, «Bances Candamo's Garcilaso. An Introduction to *El César africano*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 49, 1972, pp. 7-29.
- Oteiza Pérez, Blanca, «Lo maravilloso en el teatro de Bances Candamo», en *Prácticas hagiográficas en la España medieval y del Siglo de Oro*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail / Centre National de la Recherche Scientifique, 2007, vol. 2, pp. 131-146.
- Oteiza Pérez, Blanca, «Las "autoridades" de Bances Candamo, poeta dramático», en *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, ed. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli en colaboración con Gero Arnschheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 305-316.
- Oteiza Pérez, Blanca, [«Bases para la edición crítica y estudio de la poesía exenta del dramaturgo Bances Candamo»](#), *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5.2, 2017, pp. 443-460.
- Oteiza Pérez, Blanca, «Un proyecto editorial del XVIII: la poesía de Bances Candamo», en prensa.
- Pérez Magallón, Jesús, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto de la Lengua Española), 2002.
- Pérez Magallón, Jesús, «Góngora y su ambigua apropiación en el tiempo de los novatores», *Criticón*, 103-104, 2008, pp. 119-130.
- Rodríguez Ortega, Davinia, [«El manuscrito autógrafo del auto sacramental de Calderón *El divino cazador*»](#), *Anuario Calderoniano*, 13, 2020, pp. 273-296.
- Rodríguez Ortega, Davinia, «La obra lírica autógrafa de Bances Candamo», *Anuario de Estudios Filológicos*, XLIV, 2021, pp. 199-223.
- Rozas, Juan Manuel, «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite», *Segismundo*, 1, 1965, pp. 247-273.
- Sandoval, Prudencio, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Pamplona, Bartolomé París, 1634.
- Sebold, Russell P., «Mena y Garcilaso, nuestros amos: Solís y Candamo, líricos neoclásicos», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 20, Extra 1, Spring 1997, pp. 155-173.

Virgilio Marón, Publio, *Eneida*, ed. José Carlos Fernández Corte, Madrid, Cátedra, 2003.

Zugasti, Miguel, «Para la biografía de Bances Candamo: documentación inédita en el archivo de los Duques de Alba», en *Ars bene docendi. Homenaje al profesor Kurt Spang*, ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Carmen Saralegui, Pamplona, Eunsa, 2009, pp. 597-612.