Celebración, compresión y subversión de la historia en el teatro aurisecular: El caso de Luis Vélez de Guevara

C. George PEALE
California State University, Fullerton

PODRÁ ser que este título resulte muy inflado. «Celebración, compresión y subversión de la historia» promete grandes temas de trascendencia cultural, y lo de «teatro aurisecular» asimismo promete un enfoque panorámico o una aplicabilidad general a la Comedia Nueva del Siglo de Oro. Y es posible que el subtítulo, «El caso de Luis Vélez de Guevara», implique que se va a desarrollar alguna visión panorámica del autor, o que se plantea al menos un tema monográfico a través de un buen número de sus obras. Esas serán las impresiones sugeridas por mi título, pero la verdad es que solamente voy a tratar aquí una sola obra, poco leída y poco estudiada: *El Aguila del Agua, Representación española.*

Poco leída y poco estudiada, en parte, porque las vías de acceso textual han sido bastante dificultosas, cuando no defectuosas. Como consecuencia, la crítica ha procedido con una idea muy borrosa, tal vez equivocada de cómo Vélez concebía la obra. Hay cierta ironía en ello, ya que *El Aguila del Agua* es uno de los pocos autógrafos que se conservan de nuestro autor. Está en la Biblioteca Nacional, bajo la signatura R-111. El manuscrito presenta enormes dificultades, tanto por la letra descuidada del autor, como por las innumerables tachaduras, enmiendas y añadidos hechos al margen, con rasgos muy pequeños.

El manuscrito se ha dado a conocer en dos ediciones. En la primera, de Antonio Paz y Meliá, publicada en 1904, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*[1], hay numerosas lecturas defectuosas, con omisión de versos. La otra, de Michael G. Paulson y Tamara Alvarez-Detrell, representa un avance considerable sobre la edición de Paz y Meliá. Forma parte de su libro, *Lepanto: Fact, Fiction and Fantasy, with a Critical Edition of Luis Vélez de Guevara's «El águila del agua,» a Play in Three Acts*[2]. Rectifica algunas lecturas de la primera edición y aclara varias dificultades del autógrafo, pero aun quedan sin resolver un buen número de problemas textuales. Además, su formato, que pretende iluminar la paleografía del manuscrito, dificulta la lectura crítica de la obra. Una tercera edición, ésta de Raquel Minián del Alfie, lleva mucho tiempo, demasiado, en trámite de publicación. A juzgar por dos artículos de la docta autora argentina, fallecida en 1993[3], debe de ser un texto preparado con riguroso criterio filológico, muy superior a los anteriores, pero desgraciadamente la editorial hasta la fecha no ha tenido por bien sacarlo de sus prensas.

Pronto verá la luz otra edición crítica, de William R. Manson y el presente, que formará parte de las comedias completas de Luis Vélez de Guevara[4]. En varios sentidos nuestra transcripción del manuscrito autógrafo es muy diferente de las que han presentado Paz y Meliá y Paulson y Alvarez-Detrell. La nuestra, por ejemplo, consta de cincuenta y dos versos menos que aquéllas, porque remitimos al aparato crítico una extensa revisión que Vélez dio al fin del Acto II. Ni Paz y Meliá ni Paulson y Alvarez-Detrell se fijaron en dicha revisión; la incorporaron sin más en el texto de sendas ediciones, creando así un final irresoluto y nunca intencionado por el autor. El desliz es

perfectamente comprensible, puesto que Vélez simplemente anejó su revisión en la hoja final de la segunda jornada, sin indicar el cambio con raya ni atajo alguno. La adición no se percibe en reprografía, pero la evidencia física no deja lugar a dudas: el papel de esa hoja singular es distintamente más liso, y el tintero es diferente.

Otra diferencia se notará en nuestra evocación del texto teatral de la obra, evocación que a su vez altera el ritmo de la exposición dramática. En sus autógrafos Vélez solía poner el mayor cuidado en acotar sus escenas. Era un detallista que a veces sabía conjugar con notable eficacia los signos verbales de su poesía con el potencial dramático de las específicas circunstancias ambientales y sociales en la ocasión de su puesta en escena. Por ejemplo, en *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, comedia estrenada la Noche de San Juan de 1615, en Lerma, en el cenador de la Huerta del Duque de Lerma, Vélez supo aprovecharse de un romance tradicional y de elementos populares de la fiesta de San Juan, del lujo del convite mismo, de la arquitectura del local, y hasta de la fase lunar, integrándolos orgánicamente para confeccionar una gratísima diversión teatral[5].

Algo de ese mismo sentido de presencia se percibe en *El Aguila del Agua.* El texto del autógrafo tiene 115 acotaciones, que varían de una sola palabra a extensos párrafos. Sus precisas direcciones son testimonio fehaciente de la talentosa dramaturgia de Vélez. Pero curiosamente, aunque la dinámica de los coloquios claramente sugiere en muchas ocasiones que el personaje en cuestión dirija sus palabras a sí mismo o al auditorio, Vélez acotó sólo dos apartes. En su edición Paz y Meliá solamente transcribió seis apartes, Paulson y Alvarez-Detrell, cuatro; Manson y yo indicamos treinta y siete. Apoyándonos en los análisis teoréticos de la representación teatral, radicados en la teoría de los signos de Saussure, la *Rezeptionästhetik* de Jauss y la teoría de los enunciados de Searle[6], nuestra adición de tantos apartes, se justifica fácilmente. En muchas instancias, que son la mayoría, los apartes revelan los móviles psicológicos que subyacen las situaciones dramáticas. Por ejemplo, a través de los apartes se enuncian el temperamento apasionado de don Juan de Austria (vv. 277-78, 1175-78, 1789, 1816-17, 1819) y el ánimo que siente ante su destino heroico (vv. 1405-06, 2409), y la envidia del Príncipe don Carlos por las dotes naturales de su tío (vv. 311-26, 452-55, 463-64, 1171-74, 1812-13, 1964-69, 2408). Pero a veces nuestra adición de apartes es simplemente una solución práctica que deja constancia de cómo los actores declamaran sus líneas, puesto que los versos en cuestión no encajan bien en el primer plano del diálogo (vv. 457, 1584-95, 1926-29, 3652, por ejemplo).

Parece que en su tiempo *El Aguila del Agua* no tuvo ninguna consecuencia. Nunca pasó a las prensas, y los archivos hasta ahora no han rendido pista alguna acerca de ninguna representación de esta «*Representación española*». La única noticia que tenemos acerca de la fecha y circunstancias de su estreno –o mejor dicho, de un estreno– es la del censor, en la hoja final del mismo autógrafo. Reza así: «E bisto esta comedia y reformando los juramentos de D. Lope de Figueroa que tiene en ella se puede representar, en Madrid, a 29 de Julio de 1642–Juan Navarro Despinossa». La fortuna documental de *El Aguila del Agua*, en fin, no ha sido muy feliz. Con una edición defectuosa y otra no muy accesible, es natural que escaseen estudios de la pieza.

La comedia se puso en tela de juicio crítico por primera vez en 1904, en la citada edición de Paz y Meliá[7]. Su prólogo estableció las directrices seguidas unánimemente hasta hoy por los pocos investigadores que han dirigido su atención a la obra:

> «A pesar de haberle precedido Cervantes y Lope en sacar al teatro la celebrada hazaña [*i.e.*, de Lepanto], el primero en *La batalla naval*, comedia que no ha llegado á nosotros, y el segundo en *La Santa Liga*, aun creyó Vélez que podía tratar de nuevo el asunto, contando con los recursos de su ingenio para vencer además la dificultad de introducir acción dramática en el hecho histórico de la batalla que tan mal se presta á las condiciones de la representación. Pero si no triunfó en absoluto escribiendo una obra acabada, según

nuestros gustos de hoy, hay que reconocer que satizfizo bien á las exigencias de la escena en su época y que lo movido de la acción, los contrastes de la chistosa fanfarronería de Escamilla y de D. Lope de Figueroa, (ésta tal vez poco conforme con el carácter del personaje) con lo grave de las circunstancias, las escenas realistas de los galeotes en el sollado de la galera y la acertada escena final de la victoria en la cubierta de la *Real*, hacen su lectura agradable y justifican que no hayamos querido dejarla inédita».

Sacó el texto a la luz, en fin, no por sus méritos literarios, sino porque se trataba de un autógrafo de una figura áurea:

«¿Habrá que citar aquí los defectos comunes al teatro de aquella época, la inverosimilitud patente de ciertas escenas, como los juramentos de D. Lope de Figuera en presencia de Felipe II, el lenguaje ampuloso y retórico en ocasiones y en personas que exigen otro diferente, la locuacidad fanfarrona y el chiste á todo pasto del mismo D. Lope, etc., etc.?

Sobre ser bien notorios, baste con que las bellezas de la obra los dejen muy en la sombra para que resulte digna de publicarse y sirva para añadir una más a la preciada colección de comedias de Vélez».

Dicho en otras palabras, *El Aguila del Agua* constituía parte del patrimonio nacional, y por eso sólo merecía publicarse no obstante sus fallas y deficiencias.

Aquellos juicios de Paz y Meliá, arraigados en una sensibilidad que era una amalgama de sentimentalismo romántico y racionalismo neoclásico[8], entonaron la clave crítica que se ha sostenido sin modulación durante noventa años. En los años 30, por ejemplo, Forrest Eugene Spencer y Rudolph Schevill describieron *El Aguila del Agua* en términos similares: «This play is lacking in unity but contains a succession of stirring incidents from the life of D. Juan. Act I is by far the best because of the excellent portrayal of D. Juan and D. Carlos, who are depicted in a series of scenes full of dramatic interest and spirited action [...]»[9]. Y en los 40 y 50 Ángel Valbuena Prat repitió los mismos motivos. Para él, *El Aguila del Agua* era una producción desigual, «pero de gran fuerza dramática y variedad de personajes»[10]. Prosiguió señalando significativas líneas intertextuales entre la obra de Vélez y otras de Montalbán y Enciso, pero sin desarrollarlas con análisis pormenorizados. Desde entonces, ha habido modestas continuaciones de los primeros apuntes trazados por Paz y Meliá acerca de las figuras de la corte y de la picaresca que comparten las escenas de la comedia. Dos artículos, uno de Françoise Capdet y Jean-Louis Flecniakoska y otro de Raquel Minián de Alfie, estudian la imagen del protagonista titular en la Comedia Nueva[11]. Minián desarrolla un enfoque panorámico; su propósito es puramente expositivo y documental. Los primeros, en cambio, asumen una perspectiva más reconcentrada; comentan *El señor don Juan de Austria* de Pérez de Montalbán, y las dos comedias de Vélez sobre el mismo, *El hijo del águila* y la comedia que nos concierne aquí. En ésta ven a don Juan de Austria como un personaje cuya caracterización ejemplar sirve de propósito propagandístico ante la decadencia de sus circunstancias sociales y políticas. Por otra parte, está la serie de estudios por Edward Nagy, en la que problematiza las figuras picarescas que salen a escena en *El Aguila del Agua*, y en particular la de Escamilla, en quien ve un parangón contrastado con Guzmán de Alfarache[12].

La otra directriz señalada por Paz y Meliá se refiere al historicismo de la obra. El distinguido paleógrafo y archivista solamente se limitó a citar como fuente probable la *Relación del progreso de la armada de la Santa Liga*, de Marco Antonio Arroyo[13]. Ningún erudito avanza el estado de dicha cuestión hasta Paulson y Alvarez-Detrell, quienes recogen una multitud de datos y anécdotas circunstanciales[14]. Pero aun en esta instancia, su análisis de los elementos históricos de *El Aguila del Agua* recae últimamente en los mismos pormenores señalados por Paz y Meliá, es decir, la *Relación* de Arroyo:

«Además de coincidir en el número de naves de cada división, colores de las flámulas, etc., está citado en ella, [...] el hecho de la española María, la *Bailadora*, que en traje de hombre y con un arcabuz mató muchos turcos y á uno á cuchilladas en combate cuerpo á cuerpo, por lo que D. Juan de Austria la hizo merced de que en adelante tuviese plaza en el tercio de D. Lope de Figueroa. Esta es evidentemente la Almendruca de Vélez que pelea con medio remo y á la que llama D. Juan de Austria *Amazona de España*»[15].

En resolución, la relativa estrechez de los términos críticos que se han aplicado a *El Aguila del Agua* durante casi un siglo fácilmente llevaría a concluir que la obra es de poca monta para título tan grandilocuente como el que encabeza el presente estudio. Mas por varias razones no creo que esto sea el caso.

En primer lugar, cuando salga la edición de Manson y Peale, se verá que *El Aguila del Agua* no es del mismo corte genérico como las innumerables comedias de asunto histórico que preponderaban los padrones del teatro clásico español. Su concepción y sus procedimientos, si se entienden debidamente, demandan otra aproximación crítica, diferente de la que suele usarse al tratar una comedia áurea, como dijo Paz y Meliá, «según nuestros gustos de hoy».

Segundo, se verá que su historicismo no se limita solamente a la escenificación de unas cuantas anécdotas tomadas de las crónicas de Lepanto. Es más problemático que eso, porque además de articular la historia oficial de Lepanto, enfocada principalmente en los grandes personajes que protagonizaron la batalla, *El Aguila del Agua* proporciona una vislumbre a la intrahistoria de los antecedentes del glorioso acontecimiento de Lepanto. Dicha vislumbre revela asimismo la vivencia «infrahistórica» del vulgo, personificada por una galería de tipos teatrales y picarescos –una Dueña, una Criada, un Alguacil, un Vejete, un Poeta, Galeotes–, y también por dos figuras plebeyas que ciertamente eran históricas, el notorio hampón Pero Vázquez de Escamilla, y María la Bailadora, evocada, como señaló Paz y Meliá, en el personaje de Almendruca.

Tercero, se verá que la obra fue una proyección del programa reformador del Conde Duque de Olivares y se estrenó en el mismo vértice del poder imperial español, en los 1630. El hecho permite proponer así un *terminus a quo* para *El Aguila del Agua* en el último trimestre de 1632 o el primero del año siguiente, y planteará una serie de consideraciones acerca de las circunstancias y la función de la pieza, y también acerca del concepto dramático que Vélez tenía presente al redactarla y los términos hábiles de que se disponía al escenificar dicho concepto.

Y finalmente, se verá cómo la estructura de la pieza, bastante inconexa, realmente mellada a veces, sobre todo en el tercer acto, a la vez que recreaba un glorioso evento histórico del pasado con rimbombantes tonos patrióticos, yuxtaponía personajes y situaciones dramáticas con efectos inquietantes. Dichas yuxtaposiciones sugieren la existencia de un subtexto subversivo que comunicaba mensajes perturbadores acerca de las futuras consecuencias de la actualidad histórica de su tiempo. Además, ese concepto subtextual, junto con las circunstancias antedichas y la coincidencia de ciertos pormenores lingüísticos y rasgos estructurales de *El Diablo Cojuelo*, permitirá proponer como hipótesis el *terminus ad quem* de la comedia en el segundo o tercer trimestre de 1637.

Claro está que podré esbozar aquí solamente algunos de estos planteamientos. Partiendo de la conceptualización genérica de la obra, me limitaré solamente a algunas consideraciones relacionadas a su historicismo y a sus circunstancias contextuales. Luego, asentadas estas bases, propondré unas hipótesis acerca de su teatralidad.

* * * * *

El Aguila del Agua es una comedia que celebra las glorias de la batalla de Lepanto, pero no se entronca genéricamente con el sinnúmero de comedias históricas del Arte Nuevo. Es decir, no se concibió como una pieza destinada al corral. Corresponde a otra tradición genérica, o mejor, subgenérica, que a su vez se ha llamado «mito-drama», «drama ceremonial», «espectáculo cortesano» y, más generalmente, pero con menos precisión, «comedia de fiesta»[16]. El mito-drama escenifica historias ya consabidas por su público, historias que tienen un significado especial para sus destinatarios y que en su mentalidad colectiva es percibida como mito. Por esta razón, entre los géneros dramáticos, el mito-drama está particularmente ligado a su cultura. Efectivamente, uno de sus propósitos es reforzar el sentido de posesión comunal del mito en cuestión. El atractivo y la dificultad del mito-drama residen precisamente en el grado en que se mezclan lo popular y lo esotérico; es popular para su público inmediato, pero quienes se encuentren fuera de su círculo tienen que hacer esfuerzos conscientes para poder apreciarlo[17]. Esta dificultad se debe, en parte, a que el mito-drama no posee el tipo de unidad que el lector «literario» acostumbra buscar en el drama. La lógica interna de su discurso no existe tanto en el texto como en la conciencia que el público tiene de los eventos y del significado tradicionalmente expresado por ellos.

Esa misma conciencia que el público tiene de la historia o mito representado en las tablas es uno de los principales elementos que contribuyen a crear la experiencia comunal a que aspira este género dramático. Otro elemento es el espectáculo mismo, el montaje. La «realidad histórica» del mito-drama no se plasma tanto en lo que dicen los personajes como en lo que ve el espectador. El aspecto verbal del mito-drama tiene mucho menos importancia que en el drama mimético, porque el lenguaje como comportamiento discursivo, es una realidad compartida entre los personajes «míticos» y el público. En cambio, los elementos visuales, es decir, la vestimenta, los aparejos y las tramoyas actualizan la «realidad» del mito o historia y evocan una reacción comunal inmediata de *admiratio*. No es racional ni compleja, sino simple, emotiva, en una palabra, popular. Esa *admiratio* eleva lo universal, es decir, las pasiones y las ideas, por encima de las particularidades tanto de la historia dramatizada como de las circunstancias inmediatas del estreno teatral. El público siente, por un momento al menos, las glorias y los escarmientos de sus mitos nacionales; los siente, y son suyos.

Aunque el mito-drama tiende a elevar lo general sobre lo particular, da énfasis a una clase de particularidad, esto es, el lugar y el momento actuales del público. Se pone mucho cuidado en evocar las particularidades del ambiente espacio-temporal de los destinatarios. El procedimiento proyecta el pasado al presente, y viceversa, y suele producir notables incongruencias, pero establece así explícitos puntos de referencia que involucran al público en la historia dramatizada. La prueba final de unidad en el mito-drama, entonces, se encuentra en su puesta en escena; ahí es donde se revelan su verdadera calidad y su habilidad de vincular el pasado mito-histórico y la actualidad vivida en una experiencia comunal a través de un espectáculo escénico.

Mito, historia, actualidad, espectáculo: estos componentes genéricos se perciben aun en el título original que Vélez de Guevara puso al frente del mito-drama bajo consideración aquí, *El Aguila del Agua, Representación española*. El resonante sobrenombre «Aguila del Agua» se aprovecha de «águila», símbolo universal de infinitas connotaciones[18], apoda al héroe de Lepanto, don Juan de Austria, y denota la divisa imperial de los Habsburgos. El subtítulo, «Representación española», se presenta como un sintagma complejo y potencialmente problemático que puede ser una clave para enfocar la obra en tanto mito-drama. Quiero decir, el estreno –o *representación*– de la obra recrea –*re-presenta*– grandes eventos del pasado, y también escenifica –otra vez, *representa*– las realidades de la vida en la corte madrileña que no existieron hasta 1630. Por otra parte, el calificativo *española*, puede entenderse como referencia al concepto específico de la comedia del Arte Nuevo, que en muchos sentidos era sinónimo de los valores y gustos del público de su tiempo. Puede entenderse asimismo como una afirmación nacionalista ante la historia internacional. O bien, el adjetivo *española* puede ser una evocación irónica

tanto de las circunstancias actuales del momento como de los acontecimientos del pasado. El significado de «*Representación española*» dependerá últimamente de cómo se perciba el grado a que la obra comprime y subvierte el pasado y el presente de la historia nacional. Ofrece muchas posibilidades combinatorias, la mayoría de ellas irónicas. Su estructura dramática yuxtapone personajes de la corte y de la picaresca; su estructura lingüística yuxtapone tres códigos distintos –uno histórico y ceremonial, otro intrahistórico e informal, y también otro infrahistórico, el colorido lenguaje del hampa. Y si el subtítulo lleva en sí un grado de ironía, habrá que cuestionar si en «Aguila del Agua» también hay alguna travesura. Por ejemplo, «águila» simboliza el poder imperial, pero ¿qué valdría ese poder en «el agua», en alta mar, en un imperio sin sede, sin feudos ni deudos, sin rentas ni dónde gastarlas?

Sea como fuere el caso, es innegable que *El Aguila del Agua* encomia y celebra la historia y el mito de la batalla de Lepanto. Efectivamente, en los anales de la Comedia Nueva, y posiblemente en toda la historia del teatro nacional, no hay obra que dramatice un gran acontecimiento histórico con más explicitud ni mayor extravagancia. Dramatiza una historia heroica en tiempos de Felipe II, pero la enuncia con no menos explicitud en términos de la sensibilidad y ambiente contemporáneos de la Corte de Felipe IV. Al abrirse la acción, Escamilla y su compañera Almendruca entran a Madrid,

Ya tomamos
de tantas tormentas puerto,
gracias a Dios, aunque es golfo
[...] el más soberbio
del mundo Madrid, y más,
madre de los forasteros
y patria común de todos. (vv. 23-27)

Al atravesar la ciudad en su coche, Escamilla describe los puntos de interés –eso es, de interés para hampones–:

Ésta es la calle
tan nombrada de Toledo,
garganta por donde siempre
entra y sale un mundo entero
del comercio universal.
Y aquí a mano izquierda pienso
que cae la Puerta Cerrada,
donde dice el refrán viejo,
Almendruca, que se vuelve
el demonio, y la que luego
se descubre es la mayor
plaza que ve el universo,
donde se alcanza la fruta
desde un invierno a otro invierno.
[...]
Por aquí
que se va a la Puerta, entiendo,
de Guadalajara, donde
tiene plaza de armas Venus,
y muere medido a varas

en vestidos y manteos
todo galán mentecato,
todo marido echacuervos
[...]
Y ésa es la Calle
Mayor, mayor enbeleco
del orbe, por donde en corso
salen en bucos diversos
los piratas de medio ojo
a cautivar los talegos
que nunca dan a rescate. (vv. 33-61)

Por fin llegan al Juego de la Pelota, dependencia del Palacio del Real Alcázar donde «entretenerse acostumbra / de Castilla lo más bueno» (vv. 107-08)[19].

Una vez entrados al ámbito de la Corte Real, pasan en revista ante el público todos los protagonistas de la batalla, estableciendo así el marco temporal del pasado histórico.

(Figura 1)

Ahí están los generales, don Diego de Córdoba, el marqués de Santa Cruz, Juan Andrea de Oria, Marco Antonio Colona y Barbarigo de Venecia. Vemos a don Lope de Figueroa, quien se describe como «mal cristiano, / pero buen católico» (vv. 1474-75), y quien en el curso de tres jornadas tropieza en sus notorios juramentos no menos de veintitrés veces. Luego se presentan las figuras reales, el rey Felipe II, el príncipe Carlos y la figura titular, don Juan de Austria. Como ha señalado Valbuena Prat, la presente es «posiblemente la más antigua escenificación de esta galería de personas egregias»[20].

Cuando el Rey Prudente sale a escena por primera vez, es obvio que su caracterización está conforme con la estereotipación de aquel monarca y, más particularmente, que Vélez está resucitando la estampa del famoso retrato de Sofonisba Anguissola, o el de Juan Pantoja de la Cruz, que a la sazón colgaban en el Palacio[21]:

Arriba el REY DON FELIPE, *con una barba pequeña entrecana, calzas, capa y gorra, bota justa negra.*

REY. Quiero,
Ruy Gómez, ver desde aquí
jugar al Príncipe.
RUY. El puesto
para Vuestra Majestad
está a propósito.
REY. De esos
memoriales los despachos
de camino decretemos.
RUY. Nunca tiene tiempo ocioso
Vuestra Majestad.

REY. El tiempo
es tan precioso, Ruy Gómez,
que pasar no le debemos
dejar sin gastarlo bien.
De Tito cuentan por cierto
que lloraba si algún día
pasaba sin haber hecho
alguna merced, que más
conquistan estos imperios
en las almas que el poder. (acot. J-v. 345)

DON LOPE. Severa estatua
racional de mármol hecha
desde el cabello a las plantas,
¿qué tienen estas calcillas,
esta gorra y esta capa,
que espeluzan cuando miran,
y que azogan cuando hablan? (vv. 742-48)

Así mismo su hijo medio insano, cuyas trazas parecen inspirarse en el retrato de Sánchez Coello, que como los antedichos colgaba en el Palacio, en el «Aposento de las Furias»[22]:

PELOTERO. [...] el que amanece severo
agora a dos mundos es
el Príncipe, heroico empeño
de un Carlos y dos Filipos,
el Segundo y el Primero.
ALMENDRUCA. Valor, soberbia, crueldad
y ambición cifra en el ceño
que le guarnece los ojos,
y altivo impulso en el cuerpo.
PELOTERO. Que le conocéis parece.
ALMENDRUCA. Las más veces puso el cielo
en el rostro el sobrescrito
de las almas.
ESCAMILLA. Yo confieso
que no me ha dado en el mundo
otro hombre, sino éste, miedo. (vv. 246-60)

Y también la caracterización del protagonista titular, que parece inspirarse directamente en la doble fuente de las colecciones reales y las semblanzas que se leen en las crónicas[23]:

[PELOTERO]. Y ese bizarro mancebo
de gentil aspecto y cara
que lleva el tusón al pecho
es el señor don Juan de Austria,
que del padre a los trofeos
las esperanzas iguala; (vv. 240-45)

«Señor don Juan, el día que Vuestra Alteza jugó cañas con el Príncipe [...], anduvo tan airosamente bizarro y tan bizarramente airoso, que no pude resistirle el alma [...]»

(rr. 1-4)

En cuanto al bando turco, el almirante Luch Alí primero aparece solo en la proa de su nave; más tarde se le ve rodeado de sus marineros y genízaros. Vélez aun evoca la memoria de María la Bailadora, pero no solamente en el personaje de Almendruca, como dijo Paz y Meliá, sino también en Hipólita, la ambiciosa cortesana que agresivamente persigue a don Juan, y quien en el Acto III sale disfrazada de hombre –como «don Hipólito»–, y acaba siendo un héroe de la climáctica batalla. Y el historicismo de la comedia no para ahí, pues Pedro Vázquez de Escamilla es también un personaje histórico; fue el matón más notorio del reino en la primera mitad del siglo XVII.

(Figura 2)

Vélez da un marcado sentido de autenticidad a su representación de los eventos históricos con evocaciones de los documentos y trofeos de la batalla. En una escena del Acto II se lee *in extenso* la carta dirigida al rey Felipe, el 3 de mayo de 1571, en la que el Papa Pío V comisionó a la Santa Liga y sus oficiales, nombrando a don Juan de Austria comandante en jefe de la alianza[24]. Y en el Acto III, cuando los generales de la Santa Liga se reúnen en la cubierta del buque insignia de don Juan para planear su estrategia, el diálogo casi se lee como las actas de aquella consulta, tal como fueron recordadas por los cronistas de la batalla[25]. Es evidente que nuestro autor se atenía fielmente a la letra de la historia oficial.

El historicismo de Vélez se muestra también en la escenografía de la comedia. Consabida es la fama que tenía por sus tramoyas, y sus efectos teatrales en *El Aguila del Agua* son especialmente eficaces. En un momento el dramaturgo literalmente sumerge la totalidad del espacio teatral –al público así como a los actores– en la intensidad del acontecimiento que está recreando dramáticamente. Imagínese cómo se sentirían los espectadores al presenciar la siguiente escena:

(Figura 3)

Vuelvan a sonar cadenas y ruido, y éntrense, y tocando el clarín, se descubra una galera en la parte que más a propósito fuere, pintada de medias lunas blancas y un estandarte en la popa, azul, con las medias lunas, blancas también, y la cola del caballo, y diga LUCH ALÍ, *turco, con bengala, sobre la proa:*

(acot. pp)

Y también ésta, que ocurre momentos antes de la climática batalla:

(Figura 4)

(Agora, desde lo más alto del teatro, se sube o esparce un estandarte, el mayor que se pueda, con un crucifijo pintado en él muy grande.)

(acot. 3b)

La decoración turca y el estandarte en la popa de la galera deberían de evocar los trofeos que se conservaban en la Armería Real. El estandarte de la acot. yy sería una reproducción o de la famosa flámula de la Santa Liga que se arboló en el buque almirante, hoy custodiada en la Catedral de Toledo, o del brillante gallardete de don Juan, custodiado en la misma ciudad, en el Museo de Santa Cruz. En su tiempo eran los trofeos más preciados de Lepanto que volvieron a España. La cola del caballo que figura prominentemente en el Acto III sería copia de otro trofeo que puede verse conservado aún hoy en la Armería del Palacio Real, entre la celada y el brazalete de Alí Bajá, arcos, aljabas, carcajes, rodelas, banderas enemigas y estandartes. Semejante atención se da a las armaduras de don Juan de Austria, también conservadas en la Armería Real (vv. 3444-70)[26].

El énfasis que Vélez asigna a los *realia* y trofeos de la batalla es significativo, pues además de recrear vivamente la historia y proporcionar un sentido de presencia y autenticidad, un verdadero sentido de realismo, está en perfecta sintonía con los ideales que movían al régimen filipino de su tiempo[27]. Ese realismo material se mantiene hasta la escena final, y se proyecta hasta los personajes picarescos:

(Figura 5)

Entre ESCAMILLA, *lleno de vestidos turcos, el estandarte turco en la boca, y los* DOS HIJOS DEL BAJÁ, *niños, debajo de los brazos, y* ALMENDRUCA, *con el medio remo, y dejando caer el estandarte turco, diga:*

(acot. Na)

La teatralidad de *El Aguila del Agua* como mito-drama histórico es realmente notable. Es obvio que Vélez de Guevara puso mucho cuidado en realizar su «representación española» con exactitud y fidelidad a los hechos. En lugar de enunciarlos alegóricamente con abstracciones verbales y escénicas como las que suelen caracterizar los dramas ceremoniales del Barroco europeo[28], Vélez los presenta con un realismo que llega hasta a los más mínimos pormenores.

La acción de los Actos I y II transcurre en el palacio, dependencias y alrededores del Real Alcázar. El diálogo sitúa el movimiento de una parte del Palacio a otra con referencias a sus corredores, balcones y patios (vv. 185-86, 385-86, 1805-05), se mencionan el Jardín de la Priora y la Guardiana (vv. 777-80), y el cuarto de don Juan tiene mucha importancia como elemento funcional de la acción dramática (vv. 531-34, 783 ss., 1196-1202, 1388-91, 1408 ss., 1548 ss., 1913-15). Hasta la vivienda más íntima de la familia real está escenificada con el mismo realismo material como en la representación de la batalla. Al principio del Acto II, mientras que está «*[...] el* SEÑOR DON JUAN *acabándose de vestir, dándole la espada, la capa y el sombrero y los guantes en una salvilla*» (acot. k), cuatro músicos tratan de divertirle con un cantable conceptista que seguramente evocaba la vista desde la Galería del Cierzo y los balcones septentrionales del Alcázar[29]:

Cantan: Ya es turbante Guadarrama
de la cabeza del viento,
tomándose por remate
la media luna del cielo.
Blancos penachos de escarcha
en plata le riza el cierzo,
soberbia, loca hermosura
de sus volantes de hielo. (vv. 1180-86).

El realismo material con que Vélez escenifica los pormenores de la vivienda familiar del Palacio opera asimismo en primer plano de la acción dramática, cuando nuestro autor representa un partido en el Juego de la Pelota (vv. 183-210, 346-425). Para el lector actual, la secuencia parecerá algo vaga, pero a los destinatarios de aquel tiempo no les extrañaría que el pelotero saliera inflando pelotas con una jeringa, y en seguida comprenderían las indicaciones implícitas en el diálogo de que el partido se jugaba entre dos equipos de tres hombres, que se jugaba con palas y pelotas, y de cómo se defendían las faltas contra el saque del pasajuego. La representación del partido había de ser literal, y no mímica, pues las direcciones de Vélez reflejan la practicalidad de no poder controlar los saques y vueltas. Por eso se escenifica solamente una mitad del partido:

Pónense DON JUAN, DON DIEGO DE CÓRDOBA *y* ESCAMILLA *dentro,*
y luego DON LOPE *y el* MARQUÉS DE SANTA CRUZ *y el* PRÍNCIPE
quedan fuera, y el PELOTERO, *que le da la pelota.*

(acot. L)

Tanta es la exactitud de su detallismo verbal y escénico a lo largo de la comedia, que sorprende la vaguedad de una de sus acotaciones que aparece en uno de los momentos críticos de la obra. A continuación de la acot. rr, citada arriba, sale el almirante turco, Luch Alí, a declamar, en una secuencia de silvas pareadas, las únicas de la obra, una arenga a sus tropas (vv. 3155-3212). Sigue luego esta acotación:

Cúbrase la galera, tocando el clarín, y vuelva a salir al tablado que
representa la Real, el SEÑOR DON JUAN *y* DON LOPE, *y* HIPÓLITA.

(acot. ss)

La mayor parte del cuadro que sigue escenifica la consulta de don Juan y sus generales en la popa de la galera Real. Como dije antes, la secuencia casi se lee como un trasunto de las crónicas, y la acotación con que Vélez apunta su salida a escena sugiere que su caracterización está realizada con el mismo «retratismo» como en su evocación de las imágenes de los tres Habsburgos:

Váyanse sentando TODOS LOS GENERALES, *que son* JUAN ANDREA, COLONA,
SANTA CRUZ, EL DE MALTA, *con una cruz blanca en el pecho,* BARBARIGO
DE VENECIA, DON LOPE, *y en medio, el* SEÑOR DON JUAN,
y en unos bancos de respaldar.

(acot. uu)

En contexto tan pormenorizado, la acot. ss, que solamente apunta «*Cúbrase la galera*» e indica que el tablado «*representa la Real*», impresiona como muy elíptica, sobre todo cuando se considera el literalismo con que a lo largo de la obra se evocan el espacio y la acción en las acotaciones y en el diálogo. Es improbable, dentro del sistema semiológico de la obra, que el diálogo transicional entre don Juan, don Lope e Hipólita transcurriera en tabla rasa; es más probable que al acotar que el tablado «*representa la Real*» Vélez usara el término como dirección escénica, y no como metáfora poética. Cabe preguntar, entonces, ¿cómo «representaría» la Real? Permítaseme proponer una respuesta, siempre recordando, por supuesto, que se trata de una hipótesis especulativa.

El trofeo más grande de la batalla de Lepanto era la galera misma de don Juan de Austria, la Real, que después de volver a España se amarraba y se mantenía en Barcelona, donde en la actualidad puede verse restaurada y conservada, en las Ataranzas Reales. Cuando primero fue comisionada, el rey Felipe dio precisas

órdenes de cómo había de ser la decoración de la popa, es decir, la parte frecuentada por don Juan, como general de la armada. Prescribió específicos motes latinos e imágenes de dioses y héroes de la mitología –Neptuno, Mercurio, Marte, Palas, Diana, Ulises, Alejandro, Jasón y, sobre todos, Hércules–, y no dejó lugar a duda acerca de los mensajes didáctico-morales que intentaba comunicar a su hermano. En una palabra, la popa de la Real era una galería de pintura alegórica en la que se sumaban los ideales motrices del imperio cristiano de los Habsburgos. En tiempos de Felipe IV no se necesitaba hacer una gira a Barcelona para apreciar la extraordinaria decoración de la Real, puesto que estaba pormenorizadamente descrita en la crónica de Van der Hammen, publicada, como se recordará, en Madrid, en 1627, por el impresor del Rey, Luis Sánchez. No cuesta mucho imaginarse, entonces, que el telón con que se cubre la galera de Luch Alí en la acot. pp estuviera pintado con las mismas imágenes que habían sido detalladas por Van der Hammen en su «historia oficial»[30].

En el telón de fondo indicado por la acotación, dichas imágenes funcionarían dramáticamente en múltiples niveles. Serían consistentes con el aire general de autenticidad y realismo históricos que es especialmente evidente en la tercera jornada; acusarían la elevación de las particularidades históricas al plano de lo universal poético; escénicamente expondrían los valores ético-morales que desde el punto de vista católico subyacían la gran empresa de Lepanto; y encajaba perfectamente con los ideales y la ideología que inspiraban el coleccionismo de los Habsburgos españoles, y en particular la decoración del Salón de Reyes, llamado después el Salón de Reinos, en el Palacio del Buen Retiro, con su magnífica colección de cuadros que simultáneamente evocaban la larga historia de la dinastía y proyectaban sus ideales y virtudes hacia el futuro[31]. En las paredes longitudinales se representaban pictóricamente las gloriosas campañas militares en Europa, África y América bajo los reyes Carlos I, Felipe II, Felipe III y Felipe IV; a un extremo se veían retratos por Velázquez de los padres del rey actual, Felipe IV; en el otro, los reyes Felipe e Isabel de Borbón y el sucesor, el príncipe Baltasar Carlos; e integrados entre aquella galería de historia y biografía, cuadros mitológicos de diez *Trabajos de Hércules,* ejecutados por el más renombrado exponente de la época de pintura sacra, Francisco de Zurbarán. O sea, así como el Salón de Reinos fundía biografía, historia y mitología, el telón pintado del tercer acto de *El Aguila del Agua* que estoy proponiendo habría dado presencia teatral a otro trofeo de la batalla de Lepanto, fundiendo la vida de don Juan de Austria, la realidad histórica de la popa de la Real y los valores universales de la mitología tal como fueron interpretados por los Habsburgos españoles. Dado el sistema interno de este mito-drama con respecto al modo de su teatralidad, y dadas sus coincidencias con los proyectos artísticos, arquitectónicos y literarios que se realizaron en la Corte Real de Felipe IV a principios de 1630, la hipótesis parece bien plausible.

* * * * *

La producción de *El Aguila del Agua* requeriría dos compañías combinadas. Hay dos conjuntos de coro; el Acto II se cierra con un doble desfile militar; y desde luego están las dos fuerzas opuestas de cristianos y turcos en la escena final de la batalla. Si bien es cierto que la compañía está integrada por el acostumbrado personal de galanes (don Juan, don Carlos y Pero Vázquez de Escamilla), una dama y su criada (doña Hipólita y Teodora) y un rey (don Felipe II), también es cierto que no hay un solo barba, sino cinco, los cuales salen a escena en los Actos I y III: don Diego de Córdoba, el Marqués de Santa Cruz, Juan Andrea de Oria, Marco Antonio Colona y Barbarigo de Venecia. Y en la tercera jornada salen en perfecto contrapunto cómico otros tantos galeotes, no todos tan viejos, pero sí muy experimentados. Dos de éstos se llaman Argandaño y Zurdillo; los otros se nombran por su oficio o tipología: un Cómitre, un Poeta, un Vejete.

Personas

FELIPE II, rey de España.
DON CARLOS, príncipe.
DON JUAN DE AUSTRIA.
EL MARQUÉS DE SANTA CRUZ
RUY GÓMEZ DE SILVA.
MARCO ANTONIO COLONA.
JUAN ANDREA DE ORIA.
DON LOPE DE FIGUEROA, capitán.
DON DIEGO DE CÓRDOBA.
BARBARIGO DE VENECIA.
EL GENERAL DE MALTA.
LUCH ALÍ, turco.
PERO VÁZQUEZ DE ESCAMILLA, bravo.
ALMENDRUCA, graciosa.
DOÑA HIPÓLITA, dama.
TEODORA, criada.
ARGANDAÑO, galeote.
ZURDILLO, galeote.
UN ALGUACIL.
GUARDIAS.
UN PELOTERO.
UN MUCHACHO.
UN CRIADO.
MÚSICOS.
TRES MÚSICAS.
UN VEJETE.
UN CÓMITRE.
UN POETA SATÍRICO.
GALEOTES.
DOS NIÑOS TURCOS.
TURCOS.

Ora estuviese constituida la comparsa por dos compañías profesionales o fuese una sola muy aumentada por gentes contratadas, es evidente en todo caso que no se escatimaron recursos materiales ni personales en la producción. Y considerando el conjunto de factores como la extensa nómina de personajes[32], la disposición del espacio teatralizable y los aparejos especificados explícitamente por las acotaciones del autor, y otros sugeridos implícitamente en el curso del diálogo, parece claro que el concepto operante que Vélez tenía presente al redactar la obra no estaba constreñido por las limitaciones normales ni del corral ni del salón de palacio. Un espectáculo tan profusamente aparejado y tan complejo de estrenar como *El Aguila del Agua* solamente pudo producirse como una fiesta real[33]. El problema viene a ser, pues, cuándo se podía concebir y montar una producción tan ambiciosa como ésta, y por qué.

Hasta ahora ese primer problema ha sido una cuestión abierta de especulación. Spencer y Schevill propusieron que Vélez compuso la comedia entre 1627 –específicamente, después del 24 de septiembre– y 1632[34], hipótesis secundada por Wade y Profeti[35]. Paulson y Alvarez-Detrell, sin cuestionar la fecha de la censura por Juan de Espinosa, fijan la redacción entre 1640 y 1642[36]. Ahora, basándome en la evidencia circunstancial de documentos contemporáneos y en la evidencia interna del texto, me permito proponer los últimos meses de 1632 o los primeros meses del 33 como el *terminus a quo* de *El Aguila del Agua.*

Hace años, en su brillante análisis de las sucesivas expansiones del Buen Retiro, Jonathan Brown y J. H. Elliott trazaron la conexión entre los ambiciosos proyectos del Conde Duque de Olivares y su programa de reformar la educación de los hijos de la clase nobiliaria[37]. En septiembre de 1632 Olivares escribió una serie de memoriales, en los cuales expresó su preocupación por las deficiencias educativas de los jóvenes que en el futuro habían de ser los ministros y altos funcionarios de la Corona[38]. Se lamentó de la declinación de las artes de la guerra y de la paz que se había observado en la nueva generación aristocrática. Siguiendo el ejemplo de Su Majestad, el Conde Duque recomendó que ampliaran sus estudios de letras con otros de equitación y esgrima, que aprendieran a jugar a la pelota –que Olivares creía ser propicio para cultivar la agilidad física y mental–, y que practicaran ejercicios militares que los prepararían bien para el campo de batalla[39]. Propuso fundar una academia en la Corte. También propuso establecer academias, convictorios o seminarios militares en Sevilla, Granada, Valladolid, Lisboa, Aragón y Pamplona. Incluyó en su memorial al rey específicas recomendaciones acerca de procedimientos administrativos[40]. Por su parte, el rey Felipe, conforme con el diagnóstico de su valido, remitió el plan a su Consejo. Las reformas más trascendentales del Conde Duque, como la fundación de

academias fuera de la Corte[41] y, más aun, la idea, muy radical para su tiempo, de ensanchar las admisiones a veteranos y a hijos de «labradores que quisieren empezar por el camino de la ambición»[42], parece que fueron prorrogadas una y otra vez, pues pasaron a la consideración de una junta de educación, que trabajó con la típica diligencia burocrática más de dos años sobre las reformas propuestas por Olivares, pero sin que nada llegara a plasmarse en realizaciones tangibles[43]. En cambio, la otra parte de su programa reformador, que proponía la fundación de una academia en la Corte Real, coincidía perfectamente con los intereses de la clase nobiliaria, y también con el espíritu de euforia que arrastró al Consejo durante unas semanas después de recibir las noticias de la muerte del rey Gustavo Adolfo, en Lützen, lo cual embotó, por un tiempo al menos, los designios imperialistas de los suecos y las campañas de sus aliados alemanes y franceses. En estas circunstancias, y con la sanción de Rey, el Consejo no tardó en aprobar la dramática expansión de los apartamentos reales de San Jerónimo y crear un magnífico palacio que articulara el poder y los triunfos del rey español[44]. De ahí la construcción del Palacio del Buen Retiro, que integraba, además de salones, galerías, dependencias y jardines, una Plaza de Fiestas y dos edificios construidos *ex nihilo* que plasmarían el concepto de una academia cortesana, el Juego de la Pelota y, poco después, el Patio del Emperador, donde los jóvenes de la corte practicarían aquellas destrezas prescritas por el Conde Duque. (Señalaré entre paréntesis que dichos ejercicios pueden observarse en la famosa vista del Palacio del Buen Retiro atribuida a Jusepe Leonardo, custodiada en el Museo Municipal de Madrid.) La extraordinaria obra se llevó a cabo en cuestión de meses. Las primeras excavaciones se iniciaron a mediados de mayo de 1633; se celebraron las fiestas inaugurales el 5 y 6 de diciembre del mismo año.

Lo curioso es que, al ubicar la acción de *El Aguila del Agua* en el Palacio y su entorno, en la sede misma del poder imperial, y más específicamente, en la academia cortesana de Olivares, en el Juego de la Pelota, una de las dependencias de su programa reformador, se desencadenan en múltiples niveles una incongruencia tras otra, las cuales son manipuladas por Vélez para logrados efectos cómicos. No hay novedad alguna en que nuestro autor se aprovechara de la incongruidad entre conceptos y entre afectos sentimentales para evocar risa de su público; ése es el eje central de su humor y, claro, de muchas teorías acerca de la risa[45]. Pero en *El Aguila del Agua* la incongruidad se hace principio estructural. Es de esperar que la escenografía sea impresionante en un mito-drama como el presente, pero la teatralidad de *El Aguila del Agua* es enriquecida aun más por sus yuxtaposiciones y contrastes dramáticos. Estos no se limitan a la yuxtaposición de príncipes y pícaros que tanto ha molestado a los comentaristas; son también verbales, coreográficos y aun musicales.

La primera incongruencia de la comedia se nota desde el comienzo de este mito-drama histórico. Es la presencia de Pero Vázquez de Escamilla y Almendruca en la Corte. El título, *El Aguila del Agua,* da ilusión de un drama de grandes hechos heroicos, pero se abre con un par de hampones, quienes han venido a Madrid huyendo de la justicia por delitos, en fin, cuatro homicidios, que Escamilla cometió en Sevilla:

ALMENDRUCA. Al Tuerto
de Ronda perdone Dios,
que nos ha metido en esto.
ESCAMILLA. Si no viniera con él
Malas Migas, y el Gallego
no la tendiera conmigo,
pues supo de otros recuentros
que era herión a letra vista
y que en la Heria a él y al Crespo,
sin quitalle la camisa

a la espada ni el hollejo
a la Luca que me escucha,
les batané los baldeos.

ALMENDRUCA. Tómense lo que llevaron,
pues no llevaban coletos
de hombres de bien.

ESCAMILLA. El señor
asistente dio en hacernos
agasajo de buscarnos,
sin ser amigos ni deudos
de su señoría al fin
los dichos señores muertos,
y el ausentarnos fue fuerza,
porque poner tierra en medio,
que llaman salto de mata,
fue siempre el mejor consejo. (vv. 74-98)

Sorprende aun más, entonces, cuando el jaque fácilmente se acerca a los Grandes de la Corte y es cordialmente aceptado por ellos, porque es, como él mismo dice, «Salvo / toda pulla en prosa y verso», el mejor saque del Herión de Sevilla (vv. 111-14).

Incongrua también es la presencia de doña Hipólita y Teodora. Con graciosa eficacia Vélez introduce a la primera dama y su criada poniéndolas en el cruce de varias proyecciones metafóricas, cruce que mezcla términos deportivos, de doble sentido:

ALMENDRUCA. Damas cortesanas hay
en el sitio.

ESCAMILLA. En este puesto,
si dejan de ser de Roma,
serán pelotas de viento. (vv. 117-20)

y términos de jineta y cetrería, de sentido no menos verde:

ALMENDRUCA. ¡Bravo rumbo y bravos talles,
bravo embuste y contoneo!

ESCAMILLA. Son del aire de la corte
sacres hechos y derechos
que volarán una bolsa
que esté colgada del cielo. (vv. 121-26)

La presencia de las dos «damas cortesanas» será una fuente constante de comedia coreográfica, pues durante todo el primer acto y buena parte del segundo, donde explícitamente se subraya la etiqueta vestimentaria de la corte[46], Hipólita y Teodora se tapan la cara como esas «piratas de medio ojo», las estafadoras y prostitutas de la Calle Mayor, que «salen [...] / a cautivar los talegos / que nunca dan a rescate» (vv. 55-61).

Otra incongruencia cómica se da cuando la ceremonia y cortesanía con que los Grandes de la Corte salen a escena y juegan su partido son descosidas por una disputa sobre una decisión de raya, que pronto decae en una animada bullanga, involucrando a todos los presentes excepto los tipos vulgares, quienes, pasmados, se ponen a un lado y comentan el espectáculo:

ESCAMILLA. Con quien vengo, vengo.
ALMENDRUCA. Y yo con quien vine.
DON LOPE. ¡Voto
a Dios, que hemos de perdernos
todos! (vv. 438-41)

La situación no podría ser menos edificante, pero no deja de comunicar un mensaje que refleja los intereses del régimen de Olivares. La reacción del Rey, y la que don Lope de Figueroa exclama ante el barullo explícitamente trazan la relación entre los ejercicios de la academia establecida por el valido y su finalidad práctica:

REY. El juego,
si no me engaño, Ruy Gómez,
campaña Carlos ha vuelto. (vv. 434-36)

DON LOPE. ¡Lanzas las cañas se han vuelto,
y balas de artillería
las que empezaron de viento! (vv. 468-70)

La intervención del rey Felipe en aquel caos es una de las mayores incongruencias de *El Aguila del Agua*, y tuvo que ser muy divertida para el público. Proviene directamente de la etiqueta caballeresca de la Edad Media:

REY. Arrojar un guante
y ponerme descubierto
quiero para que le tengan
a mi persona respeto.
RUY [GÓMEZ DE SILVA]. A mi parecer, no miro
en este lance otro remedio. (vv. 441-46)

El acto produce acusados contrastes coreográficos y verbales. De golpe se restablece en la compañía un aire de gravedad y orden, y el decoro del lenguaje cortesano contrasta explícitamente con la desenfrenada pasión juvenil de don Carlos:

DORIA. ¡Su Majestad ha arrojado
un guante suyo y se ha puesto
patente en ese balcón!

Apártanse TODOS, *y el* SEÑOR DON JUAN *toma el guante y le besa y pone sobre su cabeza. Arroje la pala* CARLOS. *El* SEÑOR DON JUAN *se entre.*

DON JUAN. Yo le venero y le beso,
y como es razón, le pongo
sobre mi cabeza...
CARLOS. (*Ap.*: ¡Ardiendo
en cólera estoy, y escupo
por boca y ojos veneno!)
DON JUAN ...y volverlo a su real mano
con la disculpa pretendo. (vv. 450-56)

Las incongruencias son tales, que Almendruca no puede sino exclamar aparte, «¡Parece que estoy soñando / lo que escucho y lo que veo!» (vv. 457-58).

Siguen discursos articulados en tonos que evocan los citados memoriales de Olivares sobre las virtudes personales que deben caracterizar al cortesano ideal, como el dominio de sí mismo, el respeto, la cortesía, la lealtad, el sentido del deber, y sobre todo, la obediencia. Las palabras que nuestro autor pone en boca del rey Felipe y don Juan parecen inspirarse directamente en los términos del memorándum que Olivares había dirigido al Cardenal Infante, en septiembre de 1632, con motivo de la insubordinación que los Grandes de Castilla y de Barcelona habían mostrado a las llamadas del Cardenal Infante don Fernando al servicio militar en Flandes. Compárense:

REY. Al Príncipe soberano
el respeto no escusáis
por vasallo, aunque seáis,
don Juan, su tío y mi hermano;
que les dan veneración
divinas y humanas leyes,
y de príncipes y reyes
hasta las reinas lo son,
que esta dignidad humilla
al vasallo más brillante,
aunque presumáis de Infante
de Alemania y de Castilla;
que está Carlos en esfera
tan diferente de vos,
que sólo a mí y sólo a Dios
por superiores venera.
DON JUAN. Ya sé el respeto, señor,
que por mi príncipe debo
a Su Alteza, mas no llevo
bien que deslustre el valor
de la sangre que acreditan
tantos cesáreos blasones
con descompuestas razones
que mi agravio solicitan;
que más favor debe al celo
con que le granjeo en vano
por ser de su padre hermano
y por hijo de su agüelo,

que estos privilegios dos,
y otros que en mis prendas hallo
para su mayor vasallo,
me dio con Su Alteza Dios.
Esto de quién soy, confío,
y el Príncipe ha de entender
que ya que no puedo ser
su igual, siempre soy su tío,
y que aunque en esfera está
mayor, si aplausos intenta,
que honrándome se acrecienta
todo el honor que me da. (vv. 487-526)

CARLOS. ¿He de sufrir que me diga
don Juan con mucha arrogancia
que es hijo de mejor padre
que yo?
REY. Carlos, ¿qué os espanta,
si fue mi padre y agüelo
vuestro, y siempre son las causas
mayores que los efetos?
Ninguno a su padre iguala.
El padre siempre es mejor
que el hijo, porque él es rama
y el padre es tronco de adonde
se alimentan y propagan.
Procurad ser padre vos
de quien estas alabanzas
y obligaciones confiese, (vv. 593-607)

«Señor, la falta de obediencia y tibieza de amor y sobra de fines propios, tiene hoy el servicio de su Majd. en tal estado que si no se remedia con gran cuidado y atención, todo irá a fondo. Grandes governadores ha tenido por reyes esta Corona, el mayor el señor Rey Católico; es menester refrescar aquella severidad, ya que el deseo, que tenemos todos, de que se haga con quietud y sin sangre, ni hacer pasar a nadie, tiene las cosas desta Corona en el estado que está. Nadie teme castigo, porque no se hace a nadie, ni hay prueba de nada, cuando se busca, y más contra los poderosos; este, por tener una queja de mí, hace deservicios al rey, y lo bueno es que la queja de mí es porque el rey no le dio esto o lo otro a su antojo. El otro, porque me toca quizá en parentesco, hace lo mismo, creyendo que se le ha de disimular, y aunque yo clame no hay justicia. No tiene su Majd. vasallo que no capitule con él cuanto quiere en mandándole algo, vendiéndose, como se vio en el de Cardona, en el de Villafranca, en don Gonzalo, el de Lenganés, en el de Castañeda, en Oñate, ahora en don Cristóbal de Benavente, el de Feria, ahora los que quieren lo más y no hay mayordomo, ni gentil hombre de la Cámara, ni ayuda de la Cámara, ni vasallo que no haga lo mismo. Y los procuradores de Cortes, como los consellers de Barcelona, si no se les da cuanto piden no van a hacer el servicio, si no van dicen que se perdió el mundo por reparar en esto o en lo otro con el que era a propósito. En efecto, señor, últimamente es menester que el rey dé modo de crianza a la juventud española en todos los reinos della, a todos estados la suya, que se haga temer y obedecer de sus vasallos, que los ministros todos se hagan malquistos de todos, que quien no sirviere sepa que falta a su rey en la

ocasión, y que a él le ha de faltar todo desde aquel día y que no ha de haber vasallo que se atreva a mirarle a la cara, ni el padre al hijo, ni el hijo al padre, y con esto, señor, se hará amado el rey nuestro señor mucho más que con la superfluidad de las mercedes. Los españoles somos muy buenos debajo de rigurosa obediencia, mas en consintiéndonos somos los peores de todos; así lo entiendo y con esta verdad moriré, porque veo perder la Monarquía, porque no hay crianza en la juventud y porque se disimula en la obediencia y todos hallan quien les acoja en su queja y quiera apoyar quejosos o sentidos del ministro inmediato haciéndose negocio suyo»[47].

Luego, el rey Felipe literalmente manda a los muchachos a sendos cuartos:

REY. Puesto que la edad es poca,
don Juan, de entrambos a dos
haced lo que os toca a vos,
que él hará lo que le toca,
y de vuestro cuarto no
salgáis, don Juan, hasta que
templado el Príncipe esté,
y desenojado yo. (vv. 527-34)

REY. [...] hasta hacer con don Juan de Austria,
vuestro tío, paces, Carlos,
no entréis a verme la cara. (vv. 608-10)

Más tarde, los obliga a reconciliarse, con ceremoniosa cortesanía, eso sí, pero también como si fueran niños:

REY. A vuestro cuarto, don Juan,
vengo por razón de estado
con el Príncipe, en fiado
por el pasado desmán
preso también como vos,
para hacer por mi persona,
que ningún lance perdona,
las paces de ambos a dos.
Daos las manos.

(Danse las manos.)

DON JUAN. Y la suya
como a mi príncipe beso.
REY. Abrazaos, porque con eso
esta amistad se concluya.

(Abrázanse.)

DON JUAN. Con ellos el corazón
sacrificalle confío.

CARLOS. Los de Vuestra Alteza, tío,
corona de España son. (vv. 1420-35)

Ahora bien, no puedo decir si Vélez está afirmando aquellos valores y el programa de Olivares, o si los está subvirtiendo con la incongruencia cómica de la disciplina que sigue a los citados discursos. Su presentación es problemáticamente equívoca. Si bien es cierto que al tratar a los príncipes veinteañeros con una disciplina y retórica más apropiadas para niños en su primera adolescencia, Vélez explota la situación por sus efectos cómicos. También es cierto que la ideología de su diálogo es seria, y que coincide con uno de los temas que a fines de 1632 y principios del año siguiente estaban bajo consideración por el Rey y su Consejo de Estado. El hecho de que dichos discursos están enmarcados, en un extremo, por el barullo juvenil en el Juego de la Pelota y en el otro por un castigo no menos juvenil, relativiza la clave en que la secuencia se ha de comprender.

Otra incongruencia de *El Aguila del Agua* que es a la vez divertida y problemática es el fácil acceso que las heces del hampa tienen a la capa superior de la aristocracia española dentro del Palacio mismo. Mientras no faltaba un grado de realidad empírica para ello[48], Vélez se toma una marcada licencia poética al dramatizar esos encuentros. La acogida de Escamilla en el Juego de la Pelota es notable, pero las situaciones dramáticas se hacen realmente extraordinarias, cuando, por ejemplo, en la primera jornada Teodora recuenta cómo:

Yo me entré al cuarto, [...]
del señor don Juan, que abierto
le hallé, y a Su Alteza en él,
que solo a sí se asistía (vv. 783-86)

En la jornada siguiente Escamilla y Almendruca entran al mismo aposento y despiertan a don Juan de un sueño profético (vv. 1267-93). Los tres sostienen una conversación larga y desenfadada, en la que el jaque con gracioso eufemismo confiesa sus crímenes al que va a protagonizar uno de los grandes acontecimientos de la época:

DON JUAN. El valor de ambos conozco.
[...]
¿cómo se pasa?
ESCAMILLA. Señor,
con la merced que nos hace
Vuestra Alteza, más que bien,
aunque el cuidado me trae
de una requisitioreja
de no sé qué disparates
de cuatro muertos a sombra
de tejados por las calles,
y no quisiera tener
con los señores alcaldes
que entrar ni salir, que son
tan severos y tan graves,
que pienso que cada cual
se ha tragado por montante
un rey Filipo Segundo. (vv. 1319-35)

Al cerrar la escena, don Juan despide a Escamilla y Almendruca, dándole para tocas un bolsillo de monedas y les pide

> [...] no referir a nadie
> el éxtasis de este sueño
> que me sacó, cuando entrastes,
> de mí. (vv. 1383-86)

A lo que prometen ser «dos cartujos vergonzantes» (v. 1387).

Más tarde, en el mismo acto, Almendruca vuelve a salir, forcejeando por ver a don Juan en su aposento y darle relación de cómo agentes de la justicia han prendido a Escamilla y cómo, conforme a un decreto del Rey, lo llevan a las galeras (vv.1844-89). Don Juan, compadecido, responde:

> DON JUAN. Pésame de su suceso,
> y siento que remediallo
> ha de ser dificultoso
> con Su Majestad, si ha dado
> a la Sala ese decreto. (vv. 1902-06)

Momentos después, el Rey y todo el Consejo de Estado entran al cuarto de don Juan para participarle su comisión papal como General de la Santa Liga[49].

Piénsenlo, ¡el gran héroe de Lepanto y el matón más notorio del Reino se presentan primero como compañeros de juego, y ahora como buenos amigos, casi cómplices! ¿Qué demonios pasa aquí? Puede ser que ésa sea precisamente la cuestión que Vélez quería plantear.

El Aguila del Agua sí celebra la historia nacional. Representa la historia oficial de uno de sus momentos más gloriosos, y con sus ricos aparejos y su complejo aparato escénico, es evidente que nada escatimaron para realizar aquel espectáculo excitante. Debió de conmoverle al público, halagando su sentido de orgullo y patriotismo, y confirmándole en sus valores colectivos[50]. Pero la obra, al comprimir la historia del pasado y del presente, ubicando los eventos de 1571 en el Madrid de 1630, implícitamente problematiza los aceptados valores que motivaron la política nacional y social durante el régimen de Felipe IV y el Conde Duque de Olivares. *El Aguila del Agua* también representa la intrahistoria de la vida, nada gloriosa, en la Corte. Historia oficial e intrahistoria vivencial son constantemente yuxtapuestas y fundidas por el autor. Como consecuencia, celebra el pasado y con ello afirma ideales nutridos, como hemos visto, por una concepción mítica de la historia nacional, y simultáneamente, la comedia pone en escena realidades de la actualidad que subvierten esa noción mítica de la historia. Lo irónico es que se realizara la representación *in situ*, precisamente en el local donde convergían la historia actual y la historia pasada, monumentalizadas teatralmente en la Plaza de la Priora, sitio de tantas fiestas y espectáculos[51], o en la Plaza de Fiestas del Palacio del Buen Retiro. Vélez evoca los acontecimientos históricos del pasado en los términos ideales del mito–de ahí el título, *El Aguila del Agua*–y los proyecta ante el trasfondo del presente hacia el futuro. En este sentido, como celebración de la historia de la victoria de Lepanto y extensión de la mitología artística iniciada por Felipe II en torno a ella[52], *El Aguila del Agua* cumple el mismo propósito que las magníficas colecciones del Alcázar y del recién construido Palacio del Buen Retiro, colmadas simbólicamente por los emblemas pictóricos realizados en el gran Salón de Reyes en 1634-1635 por Zurbarán, *Los trabajos de Hércules*.

Pero mientras la compresión de mito y realidad, de pasado historiado y actualidad vivida crea muchas posibilidades de espectáculo teatral y de comedia lúdica, todo sumamente divertido, también plantea un sinfín de ironías subversivas acerca de las circunstancias de las glorias del momento y sus consecuencias en el futuro. La estructura del mito-drama irónicamente subvierte la historia del pasado así como de la actualidad con su técnica contrapuntística que juega entre varias polaridades. No sólo se yuxtaponen a lo largo de la obra nobles y plebeyos, sino que además, al pequeño círculo de la grandeza real se unen hampones –pícaros, prostitutas, galeotes y matones. Por otra parte, la estructura «polar» se muestra en la música y coreografía: la citada canción cortesana al principio del Acto II se contrasta con una jácara muy sugestiva al principio del Acto III. La climáctica batalla final es preparada por una secuencia de recortes entre dos acciones que se despliegan simultáneamente: abajo, en el sollado de la Real, la academia burlesca de galeotes, y arriba, en la popa de la misma, la consulta de don Juan y los generales de la Santa Liga. De ahí el subtítulo, *Representación española*, que, como vimos, ilumina el concepto genérico de Vélez, el del mito-drama, fundamentalmente distinto del concepto genérico de las comedias de asunto histórico destinadas al corral. Esta «representación española» recrea grandes eventos del pasado y escenifica las realidades de la vida contemporánea en la corte madrileña, realidades que no existieron hasta los 1630. La obra, en fin, plantea problemas que hoy perturbarían. Vélez de Guevara compuso *El Aguila del Agua* para una fiesta real que ostensiblemente glorificaba el pasado y sancionaba los valores y el programa de Felipe IV y Olivares, pero su compresión y contrapunto de historia pasada y vivencia actual simultáneamente celebran y subvierten la actualidad de la corte del rey y su valido. Por eso son tan significativas las palabras que escogió para el subtítulo de su mito-drama, *Representación española.*

APÉNDICE

Lorenzo Van der Hammen y León, *Don Juan de Austria*, Madrid, Luis Sánchez, 1627, fols. 44r-47r.

[NOTA: A continuación se transcribe el texto de 1627 sin alteración, excepto que la relación está dividida en párrafos para facilitar su lectura.]

«[...] [Don Juan de Austria] se embarco en la galera Real, labrada entonces por mandado de su Magestad [Felipe] para su Excelencia [don Juan]. Iva la popa toda adornada de diuersas Historias y figuras; algunas por antigüedad celebradas; otras modernas, pero sinificatiuas de las partes que han de concurrir en vn buen Capitan, para incitar con vnas y otras a su Excelencia a que procurasse posseerlas, como de su singular virtud se esperaua. La disposicion era esta.

En el sobredragante auia tres quadros con sus frisos, y quatro terminos. El primer quadro era el de media popa, y tenia de pincel vn pedaço de mar con la naue Argos, en que fue Iason (el primero que nauego en nao prolongada, segun Plinio) con Hercules, y los otros Heroes, a conquistar el Vellocino dorado, y este mote: *Fortunam virtute parat.* Aludiendo a que DON IVAN seria vn nueuo Iason, que alcançaria gloriosas vitorias en las intimas partes de la Asia. En los lexos se descubria el estrecho de Constantinopla, y del Mar mayor; en la vltima parte del qual estaua Colcos, llamada aora Cassa, dando principio con esta Historia, por dezir algunos que della le tuuo la empresa del Toyson, insinia de la Orden de su Magestad, de que DON IVAN era Cauallero.

En el de mano derecha, iva pintada la pelea que tuuo Iason con toro que guardaua el Vellocino, con esta letra: *Stolidæ cedunt vires.* Denotando, que las fuerças sin discrecion, seran sobrepujadas de la destreza y maña de que el buen Capitan se ha de valer.

En el de mano izquierda auia vn lienço con la lucha que el mesmo Iason tuuo con el Dragon, y como alço el Vellocino dorado, con este mote: *Dolum reprimere dolo.* Sinificando, que al buen Capitan, viendose oprimido de la astucia y engaño de su enemigo, le es licito sin deslucimiento vsar de los mismos medios.

El primer termino, començando del Dragante por la mano derecha, era vna figura de donzella entallada de medio relieuo, con vn espejo en la mano, y vna culebra; empresa de la Prudencia. El segundo, caminando hazia mano izquierda, era la Templança; figura de donzella tambien como las dos vltimas, con dos vasos en las dos manos. El tercero era la Fortaleza, estaba armada, y abraçada con vna coluna. El quarto y vltimo la Iusticia; tenia vna espada en la mano derecha, y en la izquierda vn peso. Los frisos de los dos lados eran de Angelillos, puestos en sestones en varias posturas, y con gran ornato; dandose los vnos a los otros aquellas insinias; para denotar, que no ha de auer repugnancia entre las quatro Virtudes Cardinales: las quales, es necessario possea qualquiera valeroso Capitan, sino vnion y conformidad entre todas.

En el de medio estaua vna labor de colas de Milano, contrapuestas vnas a otras mui graciosamente; por expressar la opinion antigua que del efecto que aquella aue haze en el aire endereçando su buelo adondequiere con la cola, tuuo origen la industria de gouernar con el timon los baxeles mayores y menores.

En la vanda derecha, començando del Dragante, era el primer termino vn Marte armado con la espada de Vulcano en la mano derecha, y en la izquierda el Escudo de Palas, tallado en el rostro de Medusa. Y la letra: *Per saxa, per undas.* Denotando, que sin embargo de las dificultades de su exercicio vengaria don ivan

(representado por este Dios, a quien la Gentilidad llamo, *Mars Vltor*, Marte Vengador) las injurias, agrauios, y molestias que los subditos de su hermano recibiessen en el mar; sin otras mil interpretaciones que en si incluye la Emblema, apropiadas a su cargo. El lienço de pintura que se seguia luego, era Neptuno en su carro, donde lleuaua vn mancebo vestido de Capitan al vso Romano: al qual entregaua las riendas de sus cauallos marinos. Y el mote: *Curet componere Pluctus.* Para significar daua sus vezes don Filipe, como el mas poderoso Principe del Mediterraneo, a DON IVAN, porque tuuiesse el mar pacifico. El friso se componia de Dioses Marinos, y Ninfas con los medios cuerpos de hombres, y mugeres, y lo demas de Pescados de diuersas suertes.

El segundo termino era Mercurio con el dedo puesto en la boca, con este mote: *Opportune.* Para dar a entender, el perfecto Capitan ha de saber callar, y hablar a su tiempo. El segundo quadro de pintura tenia vn pais vistoso de vn mar alterado hiriendo vnas rocas y escollos; en medio del en vn peñasco açotado de las aguas, se vian los paxaros Alciones, con sus nidos. Al vn lado en el Cielo el Norte con todas sus Estrellas, llamadas vulgarmente el Carro y la Bocina. Y en las quatro esquinas los Vientos principales, soplando vnos contra otros. Auia junto al Norte esta letra: *Haud secus regnauit Æolus.* Para significar, que la fabula antigua, y celebrada de que Eolo fue rei de los Vientos, tuuo origen de auer el hallado la razon de nauegar con ellos, cuya suma consiste en el Norte. Y esto se expresso para exortar a su Excelencia, no se apartase jamas de lo que el arte del nauegar aconseja; pues desta manera se podria prometer la seguridad con que los paxaros Alciones crian junto al agua; que segun opinion de muchos, es la mayor que puede auer en el mar. El friso era de Tortugas, y Delfines; por significar estos tempestad, y aquellas tranquilidad. En los Delfines era la letra: *Pestina.* Y en las Tortugas: *Lente.* Dando a entender, el modo, y proceder que en ambos accidentes se deue vsar.

El termino que se seguia lleuaua a Prometeo con el Aguila que le roia el coraçon. Y por mote: *Corae alena a Pasria Ales.* Aduirtiendo con este Hieroglifico a DON IVAN, como siempre auia de tener en el coraçon impressa la memoria de su inuictissimo padre; y deshazerse por imitarle en pensamientos altos y eleuados, representados por el Águila, insignia tambien Imperial.

En el tercer quadro iva pintado vn Vnicornio, que venia a beuer a vna fuente donde le esperauan muchos animales mansos y feroces: porque con su virtud purgasse las aguas venenadas por los inmundos, infectos, y nociuos. La letra dezia: *Vi fiant aquæ salubres.* Ponderando la esperança que se tenia de que su Excelencia con entrar en el mar asseguraria a tantos como auia, que temerosos de Cosarios no se atreuian a nauegar. El friso se componia de Vnicornios, Cigüeñas, y Leones marinos.

El quarto y vltimo termino lleuaua a Vlises, tapandose los oidos por librarse del canto de las Sirenas; y por mote: *Ne dulcia lædant.* Para denotar, que el buen Capitan no ha de dar lugar a que aduladores, ni lisongeros le hablen, pues con sus mentiras, y simulaciones destruyen los Principes, y los priuan de sano juizio, turbandoles el entendimiento.

A la vanda izquierda iva por primer termino començando del Dragante Palas armada. Era la letra: *Nec sine me quiequam.* Significando, que el buen Capitan ha de acompañar las armas con la prudencia, representada por Palas, porque de otra manera no seran de buen efecto. El quadro de Pintura que le seguia, tenia al Tiempo en su carro tirado de Cieruos, con vn Relox en la mano, y las demas insignias que los que tratan desta parte de Filosofia Moral le aplican. Estaua a su lado la Ocasion, como se pinta comunmente, y vn mancebo hermoso vestido con ornamentos de Capitan. Este tenia con la vna mano asido el Relox del Tiempo, y con la otra el Zuffo (o cabellos) de la frente de la Ocasion; con esta letra: *Damiostas.* Dando a entender, el Tiempo lleua, y trae consigo las ocasiones; y que el acertado Capitan no ha de dexar passar a el, ni a ellas, pues no le quedara de que echar mano despues. El friso deste quadro era de Signos celestes, Reloxes, Compasses, y demas instrumentos que miden el tiempo.

El segundo termino mostraua a Alexandro Magno, con la mano derecha abierta (empresa de Liberalidad) y la izquierda puesta sobre las guedexas de vn Leon, como que le alagaua (simbolo de aspirar a grandes cosas.) El mote era: *Feliciter omnia*. Para aduertir, quan necessaria es en los Principes que han de emprender cosas heroicas esta virtud, pues por medio della no solo se alcançan felices sucessos y obran hazañas notables, sino se encubren muchos vicios notables, como le sucedio a este Rei Macedonio.

En el segundo quadro estaua pintada vna vanda de grullas bolando con el orden que acostumbran, y en vn prado durmiendo otras, y vna haziendo la posta; con esta letra, *Nocte, dieque*. Representando por este camino el orden y concierto que el perfeto Capitan ha de tener en el mar de dia, y de noche; y quanto le importa estar alerta a imitacion destas aues; de las quales se dize auer la milicia tomado el modo de disponer las galeras para dar la batalla, del marchar la gente de guerra, y poner centinelas. El friso deste quadro era de aues, y animales varios, de los que guardan orden y concierto entre si. Seguiase el termino, y este tenia a Argos con sus cien ojos, y por mote, *Nusquam excutieris*. Para significar la vigilancia y recato que ha de auer en los ministros superiores.

El tercero quadro ofrecia vn Rinoceronte, puesto enfrente de vn Elefante, aguzando aquel sus cuernos en vna peña, y este sus colmillos en vn arbol. Estaua a la mano derecha del Rinoceronte vna palma, que significa vitoria, y a la izquierda vn cipres, geroglifico de la muerte, con esta letra, *In vtrumque paratus*. Dando a entender el buen General viendo a su enemigo con iguales fuerças, se ha de resoluer en morir, o vencerle, y para combatir, primero disponer lo necessario, tomando exemplo en ambas cosas deste animal. El friso deste lienço era de ramos de palma y cipres, con muchos trofeos mezclados entre ellos de vitorias y muerte.

El vltimo termino tenia a Diana, con vn perro a su lado, que la estaua mirando, y por mote, *Instat, reuocat, adsum*. Significando, como el entendimiento, y la razon han de tener siempre el primer lugar, y los sentidos los han de reconocer superioridad. Si ya no queremos significar por Diana al Capitan y por el perro los que le estan sugetos, y la obediencia y prontitud con que han de acudir a lo que les mandare, siendo necessaria en las cosas de guerra, y mucho mas en las del mar.

Los adornos que seruian por remate a los terminos, eran mascarones de diuersas hechuras, y en la parte del sobredragante se pusieron Toysones con vistosa disposicion. Y en el borde para ser conocida iva pintado Hercules con su Claua. Lo demas bien se dexa entender que tal seria, sabido el sugeto a quien auia de seruir. He querido dar tan menuda relacion de todo esto, assi porque se conozca la atencion y cuidado con que acudia don Filipe a instruir a su hermano, como por hallarse aunque en corto papel, y con pocas palabras aqui representadas, todas las partes o las mas essenciales de vn cabal, y consumado General».

NOTAS

1. «*El águila del agua*, representación española de Luis Vélez de Guevara», *RABM*, vol. 10, (1904), pp. 180-200, 307-25; vol. 11, 1904, pp. 50-67.
2. Lanham, Maryland, University Press of America, 1986.
3. «Apuntes para la interpretación de una jácara de Vélez de Guevara», *Fil*, 22, núm. 1, (1987), pp. 137-48; *idem*, «El manuscrito autógrafo de *El águila del agua* de Vélez de Guevara: Problemas de edición», en *La edición de textos: Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, London, Tamesis, 1990, pp. 325-32.
4. Todas las citas textuales remiten a nuestra edición.
5. Estos pormenores quedan detallados en la introducción crítica de Thomas E. Case y en mi prólogo bibliográfico a la comedia en *Teatro completo, I. Comedias de privanza.*
6. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, ed. Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1980; Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, trad. Michael Shaw, intro. Wlad Godzich, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1982; *idem*, *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. Timothy Bahti, intro. Paul de Man, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1982; John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1969. Cf. Tadeuz Kowzan, «El signo en el teatro–Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en Theodor W. Adorno *et al.*, *El teatro y su crisis actual*, trad. Marie Raquel Bengolea, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 25-52; *idem*, *Littérature et spectacle*, Paris-The Hague, Mouton, 1975; Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980; M.ª del Carmen Bobes Naves, *Semiología del teatro*, Madrid, Taurus, 1987.
7. Ed. cit., pp. 180-81.
8. Cf. Maria Grazia Profeti, «Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, ed. C. George Peale *et al.*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1983, pp. 2-6.
9. *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara: Their Plots, Sources and Bibliography*, Berkeley, Univ. of California Press, 1937, p. 127.
10. *Historia de la literatura española*, 7.ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1963, vol. 2, p. 449.
11. Françoise Capdet y Jean-Louis Flecniakoska, «Le Bâtard Don Juan d'Autriche, personnage de théâtre», en *Dramaturgie et société*, ed. Jean Jacquot, París, CNRS, 1968, pp. 125-32; Raquel Minián de Alfie, «Don Juan de Austria, personaje de la comedia barroca», *Fil*, 19, (1982-1984), pp. 61-76.
12. Edward Nagy, «El galeote de Lepanto de Luis Vélez de Guevara: La diversión en vez del escarmiento picaresco», *BCom*, 29, núm. 1, 1977, pp. 28-34 (reimpreso en *idem*, *Villanos, hampones y soldados en tres comedias de Luis Vélez de Guevara*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1979, pp. 25-33); «El galeote de Vélez de Guevara y el escarmiento picaresco alemaniano», en *La picaresca: Orígenes, textos y estructuras*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 833-40.
13. Milán, Miguel Tin, 1576.
14. *Lepanto*, caps. I-II.
15. Paz y Meliá, *loc. cit.*
16. El concepto de «mito-drama» como subgénero dramático fue propuesto primero por Northrop Frye, en *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton Univ., 1957 (versión castellana, *Anatomía de la crítica: Cuatro ensayos*, trad. Edison Simons, Caracas, Monte Avila, 1977, p. 373 ss.). Su noción fundamental ofrecía nutridos términos hábiles para tratar dramas como el *Tamburlaine* de Marlowe, *Henry V* de Shakespeare, *La Numancia* de Cervantes, *Le Cid* de Corneille y *Hernani* de Hugo, pero desgraciadamente, Frye confundió dicho concepto con el «auto», perdiendo así su claridad taxonómica e histórica. Aquellos planteamientos iniciales fueron matizados años después por Herbert Lindenberger bajo la rúbrica de «drama ceremonial», en *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality*, Chicago-London, Univ. of Chicago, 1975, p. 78 ss. Lindenberger evita la confusión de nomenclatura que recargaba el ensayo de Frye. Extiende sus planteamientos, aplicándolos a casos específicos. Estudia cómo funcionan la estructura de la trama, la caracterización del héroe y

el lenguaje retórico de modo particular en el drama ceremonial, o mito-drama. Describe también el sentido de presencia espacio-temporal y la visión apocalíptica que suelen observarse en el drama histórico, y cómo éstas funcionan afectivamente con respecto al público.

17. Frye, p. 374.

18. Véase, por ejemplo, el artículo que Covarrubias dedica al águila en su *Tesoro de la lengua castellana.*

19. He aquí un ejemplo de las libertades que Vélez toma a lo largo de este mito-drama, puesto que no había un solo Juego de la Pelota en el Palacio de los Austrias, sino dos. El primero se encontraba en el núm. 5 de los Caños del Peral, unido al Palacio por un pasadizo donde antes estaba la antigua puerta de Balnadú. Dicho pasadizo se ve muy claro en los planos de Gaspar de Wit (¿1635?) y de Pedro de Texeira (1656) (véanse al respecto Miguel Molina Campuzano, *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII,* Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1960, pp. 220-30, 264-89; Véronique Gérard, *De castillo a palacio: El Alcázar de Madrid en el siglo XVI,* Madrid, 1984, p. 141). El carácter público de aquel Juego fundamenta el fácil acceso que Vélez dramatiza aquí. El otro Juego de la Pelota se construyó en 1623 frente a la fachada norte del Alcázar para que el rey Felipe IV pudiera ocupar sus ocios con el privilegiado círculo de sus amistades en la privacidad del Palacio (ver José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid,* Madrid, Colegio Oficial de Arquitectura, 1992, pp. 118-27). O sea, nuestro autor toma la realidad empírica de dos espacios, una realidad inmediata y familiar para su público, y los comprime en un solo espacio dramático.

20. *Historia,* vol. 2, p. 383.

21. El primero, atribuido por mucho tiempo a Sánchez Coello, se conserva en el Museo del Prado, núm 1036. Durante el reino de Felipe IV colgaba en la «pieza de la Torre». Según un tratadista de la época, Giovanni Luigi Lomazzo, en el retrato de Anguissola «riluce [...] grandezza e gravitá» (*Tratatto dell'arte della pittura, scoltura et architectura* [1588], *apud* Fernando Checa, *Felipe II, mecenas de las artes,* Madrid, Nerea, 1992, p. 442). Véase *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II,* ed. Santiago Saavedra, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 135-36. La obra de Pantoja, conservada hoy día en la Biblioteca de El Escorial, figuraba entre dieciséis retratos de aquel pintor en el inventario de 1686 (ver Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid,* Princeton, Princeton Univ. Press, 1986, pp. 29, 88). Comenta Fernando Checa, el artista «realiza en esta pintura una de sus obras maestras al captar a la perfección esa idea de la majestad, basada esencialmente en el retraimiento, que se estaba convirtiendo en emblemática de la Casa de Austria. En ninguna obra mejor que en ésta, en la que el Rey aparece con su característico traje negro del que sólo se destaca el Toisón de Oro, alcanzan un mayor sentido expresivo la rigidez y la estereotipación de unas posturas, la inexpresividad y blancura de un rostro, la reducción del ambiente a los habituales motivos de la silla, la columna y la cortina y el sentido esquemático de la propia técnica pictórica. Es precisamente esta insistencia en lo plano, lo geométrico y lo escueto lo que presta riqueza significativa a una obra que trata de expresar la oculta y distanciada majestad del Rey de España» (*Felipe II,* p. 445).

22. Cf. el núm. 1136 en el Museo del Prado, y los comentarios de Stephanie Breuer-Hermann, en *Alonso Sánchez Coello,* pp. 25, 140-41.

23. Vélez pudo inspirarse en dos retratos que Sánchez Coello pintó de don Juan de Austria. El primero, colgado en el Monasterio de las Descalzas Reales desde la muerte de Felipe II (una copia, que se conserva en Toledo, en el Museo de Santa Cruz, quedó en las colecciones reales), es una imagen de don Juan a los veinte años, modelada en el retrato de Felipe II por Tiziano (cf. el núm. 411 en el Museo del Prado). En ella se aparece el protagonista con armadura, de tres cuartos, con una banda roja y el bastón de mando en la mano derecha y la otra empuñando la espada (véase *Alonso Sánchez Coello,* p. 150). El otro retrato de don Juan–(en mi opinión, el que pudo ser la fuente de inspiración directa para su caracterización aquí)–es el que se conserva en el Museo Naval (hay una copia en las colecciones escurialenses). Se ha supuesto ser una obra realizada por Sánchez Coello por el año 1571. El inventario del Guardajoyas de Felipe II describió al protagonista así:

«armado, con calças coloradas y collar del tusón sobre las armas y un león echado a los pies» (citado en *ibid.*, p. 78). No obstante su vocabulario alegórico, el retrato presenta otra imagen de don Juan, más franca e informal. Pinta al protagonista de cuerpo entero. Su armadura es el peto de campaña, no el ceremonial como en el otro retrato (conviene notar aquí que es el mismo que se conserva en la Real Armería, E.62 bis), su capa tudesca, celada, guantes y rodela se ven parcialmente a la derecha echados sobre la baranda de un balcón. Afuera, a la distancia se ve el humo de las últimas galeras de los turcos, destruidas. Los colores son cálidos y las superficies, suaves. Las calzas coloradas son las que los cortesanos usaban cuando estaban «de camino»; la textura terciopelada de la flámula azul al fondo, del tudesco carmesí a la derecha y, claro, del pelaje del león hacen resaltar la fortaleza del victorioso héroe, y evocan también el lado suave de su carácter. Sobre el peto de don Juan, véase Conde V.do de Valencia de don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, Fototipias de Hauser y Menet, 1898, p. 167.

Por otra parte, he aquí la semblanza con que Lorenzo Van der Hammen cierra su biografía de don Juan de Austria. Nótese cómo los rasgos «donjuanescos» de su imagen popular, dramatizados aquí en los Actos I y II de *El águila*, se entreven aun en la crónica publicada con la sanción oficial de la Corona: «Fue de temperamento sanguineo, señoril presencia, algo mas que mediana estatura; alegre, inclinado a lo justo, de agudo ingenio, buena memoria, alentado y fuerte, tanto que armado nadaua como si no tuuiera cosa alguna sobre si, ligero agradable, cortes, gran honrador de las letras y las armas, excelente hombre de a cauallo. Tuuo la frente señoril, clara, espaciosa, los ojos algo grandes despiertos y garços con mirar graue y amoroso; hermoso rostro y poca barba, lindo talle y airoso, liberalidad y grauedad en acciones y palabras, fe en las promessas, fidelidad en el seruir a su hermano, discrecion y esfuerço, zelo de la Religion Catolica, reuerencia a las cosas y personas sagradas, secreto y presteza en executar, credito y autoridad aun con los enemigos; de manera que su nombre y reputacion disminuìa su animo y osadìa. Vencia con clemencia, gouernaua con benignidad, proueìa y ordenaua con madurez, hallauase constante en los casos prosperos y aduersos, esperimentado en la milicia terrestre y maritima, de gran conocimiento en los consejos; sabia eligir sus ventajas; media bien las fuerças, y acomodaua la prouidencia a los casos y deliberaciones segun la variedad de los accidentes; presentauase a sus soldados con afabilidad, y ordenaua con agrado. Con esto, y con hablar a cada vno en su lengua materna tenia obediente a sus ordenes y mandamientos tanta diuersidad de gentes, tanta variedad de costumbres, tanta desproporcion de animos como se halla en los exercitos, compuestos de ordinario de diferentes naciones. Condicion sumamente deseada en el General, y tan admirable en Anibal, el gran Capitan, y otros, que fue el mayor fundamento de su grandeza. Mostròse en todas sus acciones verdadero retrato del valor de su familia cuyo animo heroico y claros hechos en tan pocos años escurecieron los que en larga edad antiguamente llegaron a merecer veneracion y nombre» (*Don Juan de Austria*, Madrid, Luis Sánchez, 1627, fol. 326).

24. «Pío Quinto, por la divina misericordia, Pontífice Máximo, siervo de los siervos del Señor, a la majestad católica de vuestro muy amado hijo don Filipe Segundo, por la gracia de Dios Rey de las Españas y defensor de la Iglesia, salud en Jesucristo Nuestro Señor. Hágoos saber, carísimo hijo nuestro, como Dios ha sido servido que haya tenido efeto por nuestra mano la liga deseada, con tantas oraciones mías, de la Iglesia Católica Romana, de España y de la Señoría de Venecia, para exaltación de la Fe y estirpación de los turcos que con tanto poder amenaza bajar este verano sobre las costas de Italia, ayudando para la prosecución de este intento por colocados en la misma unión todos los potentados, las Señorías y la Religión de Malta, nombrando por generalísimo de esta Santa Liga a nuestro muy caro y amado hijo don Juan de Austria, y meritísimo de Carlos Quinto de gloriosa memoria, Rey de Romanos y Emperador Augusto de Alemania, y por su teniente al ilustre señor Marco Antonio Colona, Gran Canciller, nuestro Vicario de Italia y Condestable de Nápoles. Sírvase Dios de darnos vitoria, como señor de los ejércitos, que yo la espero de sus piadosas entrañas. Dada en el Palacio Vaticano a 3 de mayo,

sub anulo piscatoris Pío, Papa Quinto, Obispo de Roma» (rr. 11-32, que siguen al v. 1929).

25. Vv. 3281-3435. Cf. Van der Hammen, fols. 167r-71r. Guarda semejanza también con el romance «De Sicilia con gran poder / la Armada Real partía», publicado en varias colecciones de los siglos XVI y XVII. Está reproducido en Antonio Pérez Gómez, *Romancero del Almirante de la Mar don Juan de Austria (1571-1800)*, Valencia, «... la fonte que mana y corre...», 1956, vol. 1, pp. 116-19.

26. Cf. los núms. M.18-M.41. Véase Conde de Valencia de Don Juan, pp. 341-42, 367-75.

27. La Armería Real era un testimonio definitorio de los ideales de los Habsburgos españoles. Su colección de armas y armaduras integró un sentido de status particular y un sentido y significado inequívocos de sus valores dinásticos y su poder, pues como ha comentado certeramente Fernando Checa, «armas y armaduras eran objetos de funcionamiento complejo, capaces en ocasiones de asociar a sus portadores o poseedores con determinadas instancias estéticas históricas o ideológicas [...] La definición de un lugar y un orden que permitiesen, con el adecuado decoro, desplegar esos constituyentes de un verdadero museo dinástico enriquecido con su considerable aportación personal, se contó entre las preocupaciones más netas de un Felipe II que quiso asimilar el sentido más profundo de la Armería a la residencia de los Reyes, y no a cualquier otro de sus diversos palacios, y por las mismas razones no quiso dividirla. Al lado de una resonancia de inequívoca índole legitimatoria, narraba la historia de los triunfos de la estirpe, evidente en la conservación de las pertenencias del derrotado Francisco I de Francia, a las que se añadieron los despojos bélicos del *landgrave* de Hesse y los del Turco de Lepanto, entre otros, y con un sentido semejante pero manifiesto a la inversa, las armas y armaduras usadas por el Prudente en su victoriosa campaña de San Quintín siguieron los pasos de la armadura que Carlos V había usado en Mühlberg, que ocupaba un lugar destacado entre las conservadas. Pero la Armería era también una referencia al pasado de España, y en su interior se asentaron los recuerdos de los Reyes Católicos, de Felipe el Hermoso, de Gonzalo Fernández de Córdoba y, en una sintonía entre lo histórico y lo legendario, del Cid Campeador» (*El Real Alcázar de Madrid: Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, ed. Fernando Checa, Madrid, Comunidad de Madrid-Nerea, 1994, pp. 214, 212-14). Cf. Fernando Checa, *Felipe II*, passim, quien con extraordinaria comprehensión analiza el coleccionismo de Felipe II y la ideología que lo subyacía; también, desde una perspectiva más limitada pero igualmente perspicaz, R. A Stradling, *Philip IV and the Government of Spain, 1625-1665*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1988, pp. 307-17.

28. Véase Kristiann P. Aercke, *Gods of Play: Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*, Albany, State Univ. Press of New York, 1994, pp. 18-25.

29. La canción equipara la vista matutina de la Sierra de Guadarrama con prendas que en los 1630 estaban muy de moda entre las damas de la Corte. Las montañas se presentan como un turbante turquesco rematado con una horquilla, que es la media luna. La escarcha y la nieve se transforman metafóricamente en volantes rizados por el viento. La moda oriental vuelve a aparecer en *El Diablo Cojuelo*, Tranco VIII: «[...] ¡Ay, señor! –prosiguió Rufina–, ¿quién es aquel caballero que, al parecer, está vestido a la turquesca, con aquella señora tan linda al lado, vestida a la española?

No es –dijo el Cojuelo– traje turquesco; que es la usanza húngara, como ha sido rey de Hungría: que es Ferdinando de Austria, cesáreo emperador de Alemania y Rey de Romanos, y la emperatriz su esposa María, serenísima infanta de Castilla, que hasta los demonios –volviéndose a don Cleofás– celebramos sus grandezas» (ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1984, p. 153).

Las connotaciones de la canción no se perderían en los destinatarios cortesanos de la comedia, pues en esa misma fachada del Palacio el Conde Duque tenía sus aposentos. Véase Orso, pp. 23, 51, 113; Barbeito, pp. 142-43; R[osario] D[íaz del] C[orral], «El Alcázar de Juan Gómez Mora», en *El Real Alcázar de Madrid*, p. 154.

30. Para facilitar pruebas de esta hipótesis, véase la relación de Van der Hammen en el Apéndice.

31. Véanse los diversos ensayos sobre las colecciones reales en *El Real Alcázar de Madrid*, pp. 176-427; y

sobre el Salón de Reinos, Jonathan Brown y J. H. Elliott, *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven-London, Yale Univ., 1980, cap. 6, y especialmente pp. 156-61; también Jeannine Baticle, *Zurbarán*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1987, pp. 161-63.

32. Se especifican treinta y un personajes en los elencos que encabezan las jornadas de su manuscrito, más un complemento indeterminado de guardias, músicos, galeotes y turcos. Sobrentiéndese también la presencia de muchos soldados cristianos aunque Vélez no los especificó en dichas listas.

33. Dos estudios recientes desarrollan muy nutridos planteamientos acerca del espectáculo barroco y su funcionalidad dentro del ámbito cortesano. En *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1991, Margaret Rich Greer analiza las «estructuras polivalentes» en textos calderonianos estrenados en el Palacio del Buen Retiro, y descubre un discurso subversivo dentro de obras cuyo propósito y funcionalidad son explícitamente encomiásticos. Por otra parte, Kristiaan P. Aercke, problematiza el espectáculo barroco en términos socio-poéticos y propone interesantes planteamientos de antropología cultural en *Gods of Play*, citado antes en la n. 26. Aercke analiza el drama de fiesta como un discurso del poder en cuatro cortes del Barroco europeo. Los argumentos que presenta sobre la corte de Felipe IV se basan también en una obra de Calderón, *El mayor encanto, amor*. Ambas investigadoras señalan nuevas líneas que iluminarán aspectos de *El Aguila del Agua* que no puedo abordar aquí. Me es grato dejar constancia de mi deuda con dichos libros, cuyas conclusiones, al menos algunas, son implícitas, a modo de analogía, en mis argumentos.

34. *Dramatic Works*, p. 138.

35. Gerald E. Wade «The Orthoëpy of the Holographic *Comedias* of Vélez de Guevara», *HR*, 9, (1941), p. 480; Maria Grazia Profeti, «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di Studi Ispanici*, 10, (1965), p. 167.

36. *Lepanto*, pp. 48-49.

37. *A Palace for a King*, pp. 62-71.

38. Dichos memoriales los dirigió al arzobispo de Granada don Miguel Santos de San Pedro, presidente a la sazón del Consejo de Castilla (18-IX), al Cardenal Infante don Fernando (27-IX) y al mismo rey Felipe (sin fecha, pero compuesto al mismo tiempo que los otros, al que luego agregó una extensa posdata en 1635). John H. Elliott y José F. de la Peña reproducen los documentos, con perspicaces comentarios, en *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*, vol. 2, Madrid, Alfaguara, 1978, pp. 63-98.

39. «El estado a que ha llegado la nobleza y juventud española es tal en todo género de buenas artes, que es el principio de las malas costumbres, que si no me engaña mucho el discurso amenaza la última ruina destos reinos; porque siendo cierto que ha muchos años que esta parte se hallaba sin falta, confieso que hoy me parece extremidad a lo que ha llegado, y me consolaría mucho de engañarme en esto. Pero ajústense las acciones de la juventud noble y sus servicios moralmente virtuosos, no siendo mi ánimo apretar la cuerda a lo mejor, sino contentarme con lo proporcionado, y hallárase, creo yo, que raros hombres nobles, principalmente dueños de casas mayores y menores, tratan del estudio de las buenas letras que tanto ilustran y tan inescusables son a toda profesión, del de las lenguas forasteras que tanto adornan, y que el ignorarlas deslustra tanto. El andar a caballo a la brida, silla perfecta y necesaria para el uso de las armas; el andar a caballo a la jineta, silla que nos ha quedado de los africanos y que usada con arte y método alcanza tanto lustre y proporcionada firmeza. El danzar, ejercicio tan útil para todas las acciones del cuerpo. El jugar las armas, acción sin que paréceme no puede constar un hombre noble. Jugar a la pelota que, no sé si por la afición que he tenido a este ejercicio, le gradúo por de los más importantes y que más agilizan y despiertan» («Carta del Conde Duque al presidente de Castilla», núm. 12a, *ibid.*, p. 81); «[...] Desde los catorce hasta los 18, 19 o 20 aprender la lengua latina, con ventaja los poetas y autores dificultosos, la lengua francesa, la italiana, las matemáticas, el andar a caballo a la brida, el correr lanzas, el andar a la jineta, que después de la otra silla le será fácil, esgrimir, danzar, jugar a la pelota, luchar, tirar la barra y saltar; [...]» («Memorial del Conde Duque sobre la crianza de la juventud española», núm. 12c, *ibid.*, p. 88).

40. Núm. 12c, *ibid.*, pp. 92-95, 96-98.

41. Núm. 12b, *ibid.*, p. 85.

42. Núm. 12c, *ibid.*, pp. 91, 96.

43. Véase *ibid.*, p. 67.

44. Véase Brown y Elliott, pp. 60-74, especialmente 63-64; J. H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 1988, p. 457.

45. La incongruidad es, desde luego, el fundamento esencial de una de las nociones centrales de la poética barroca, el concepto. Sobradamente estudiada es la problemática en torno a la naturaleza del concepto barroco. Solamente señalaré tres estudios referidos al respecto a Vélez. Uno es el clásico de Manuel Muñoz Cortés, «Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su *Diablo Cojuelo*», *RFE*, 27, (1943), pp. 48-76. Los otros son míos, «La metáfora y sintaxis satírico-reductivas en *El Diablo Cojuelo*», *BHi*, 78, núms. 1-2, (1976), pp. 3-33, luego «Ingenio y cortesanía en *El Diablo Cojuelo* (Dos notas sobre el haz y envés de Vélez de Guevara)», en *Antigüedad y actualidad de Vélez de Guevara*, pp. 233-53. Sobre las teorías de la risa citaré únicamente *Laughter: A Psychological Theory*. Gainesville: Univ of Florida, 1983, de Norman Holland, quien sintetiza y problematiza la caterva de teorías sobre la risa con extraordinaria claridad y perspicacia.

46. Las reglas de la etiqueta cortesana constan un subtexto que informa buena parte del Acto I. Se notará en los siguientes trozos cómo la estricta jerarquía de la Corte se expresa en la 'danza ceremonial' de los personajes («Beso / a Vuestra Alteza los pies», «El mundo / veamos a los pies vuestros», «con tales brazos / no esperan mis ansias menos, etc.) y de las prendas de vestir («Cubríos», «se cubrió primero el don Juan primero», «ropa afuera», «Tomad [...] la capa», «Guárdame este ferruelo», etc):

CARLOS. Cubríos, Marqués. Cubríos
Príncipe de Melfi.
DORIA. Beso
a Vuestra Alteza los pies,
y almenas troquéis a reinos.
CARLOS. Cubríos, Colona.
COLONA. El mundo
veamos a los pies vuestros.
MARQUÉS. No sólo un mundo, sino
tantos mundos como cielos.
CARLOS. Santa Cruz, con tales brazos
no esperan mis ansias menos.
ALMENDRUCA. ¡Sin mandárselo, por Dios,
se cubrió el don Juan primero!
ESCAMILLA. Es su tío, y de su padre
hermano, y es privilegio
mayor que el de todos juntos.(vv. 291-305)

DON LOPE. Pues,
ropa fuera, y comencemos.
CARLOS. ¡Palas y pelotas!
DON JUAN. ¡Palas!
CARLOS. ¡Palas y pelotas presto!
DIEGO [DE CÓRDOBA]. La de su Alteza mostrad;
darésela.
CRIADO. Aquí la tengo.

Van saliendo CRIADOS, *y tomando las capas y sombreros y dando las palas, y la de* PRÍNCIPE *venga con un tafetán.*

CARLOS. Tomad, don Diego, la capa.
ESCAMILLA. No tengo otro camarero,
Almendruca, sino a ti.
Guárdame este ferreruelo
.....
DIEGO. ¡Capas, sombreros y espadas!
MARQUÉS [DE SANTA CRUZ]. ¡Hola, capas y sombrero!

Vanse poniendo las capas y las espadas y sombreros.
(vv. 369-78, 461-acot. Q)

[...] entren el MARQUÉS DE SANTA CRUZ, *el* PRÍNCIPE DE ORIA, MARCO ANTONIO COLONA *y* DON LOPE DE FIGUEROA *por la mano izquierda.*

REY. Cubríos.
DON LOPE. (*Ap.*: No habla conmigo
este favor, que entre tanta
grandeza solo estoy yo
de nones, y no por falta
de valor ni de nobleza.
.....

¡Paciencia, que si se hubiera
de llevar esto a estocadas,
me cubriera, ¡voto a Dios,
delante del Rey y el Papa!) (acot. Y-v. 632)

47. «Copia de carta del Conde Duque para el señor Infante don Fernando, Madrid 27 de septiembre de 1632, representando los inconvenientes que padece el servicio de su Majd. por falta de obediencia...», núm. 11, Elliott y Peña, p. 75-76.

48. Desde el reino de Felipe II las oficinas administrativas de los Consejos Reales estaban situados en la planta baja del Alcázar, y también unas tiendas de buhoneros, de modo que el carácter de los patios del Palacio era decididamente público. Efectivamente, eran uno de los principales mentideros de la Corte, frecuentado por ministros, funcionarios y toda clase de pretendientes, gorrones y otras gentes de baja estofa. Ver Barbeito, pp. 144-45.

49. Véase la n. 23.

50. Conviene notar al respecto cómo Vélez explícitamente evoca el sentido comunal del público al final del Acto II, al pasar en revista todos los personajes, con una compañía doble de clarines, guardias, banderines, tropas y ginetes:

HIPÓLITA. Toda la corte va aquí
que le sigue o le acompaña,
que la corte es toda España.
TEODORA. ¡Mayor grandeza no vi! (vv. 2214-17)

51. Ver Barbeito, pp. 119-21.

52. Ver Checa, *Felipe II*, p. 172 ss.

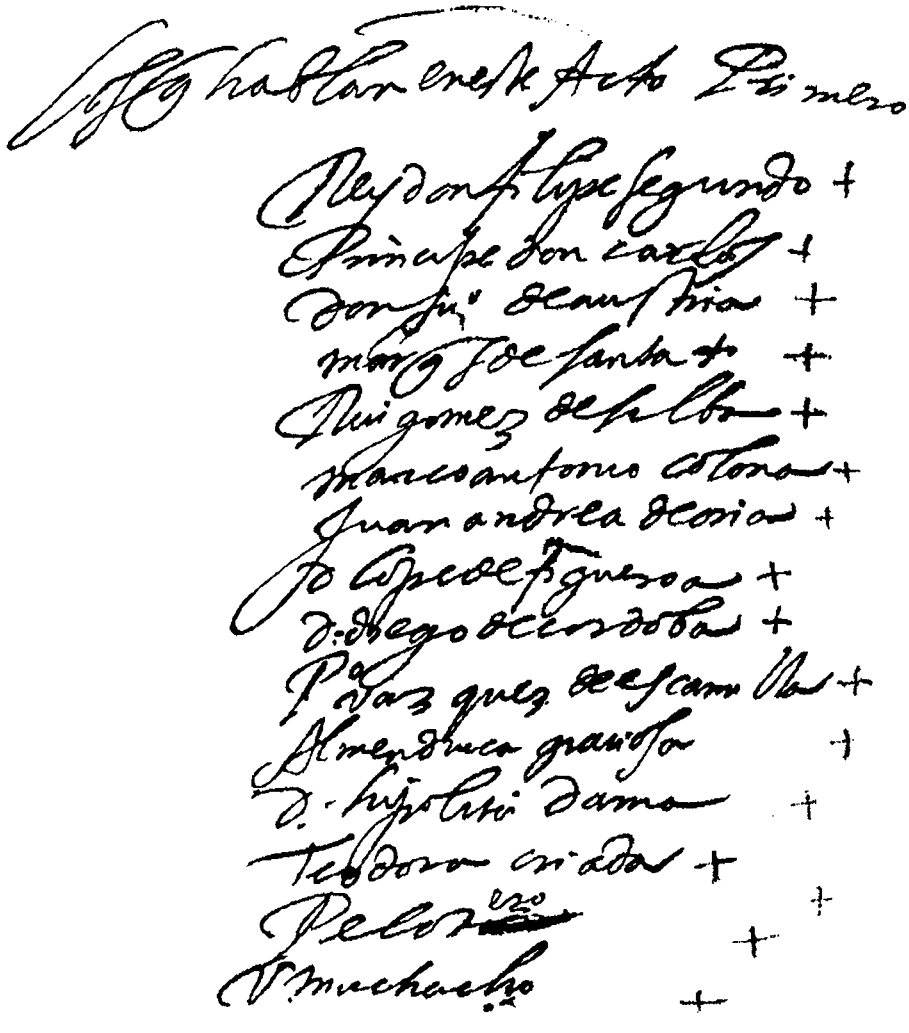

Figura 1

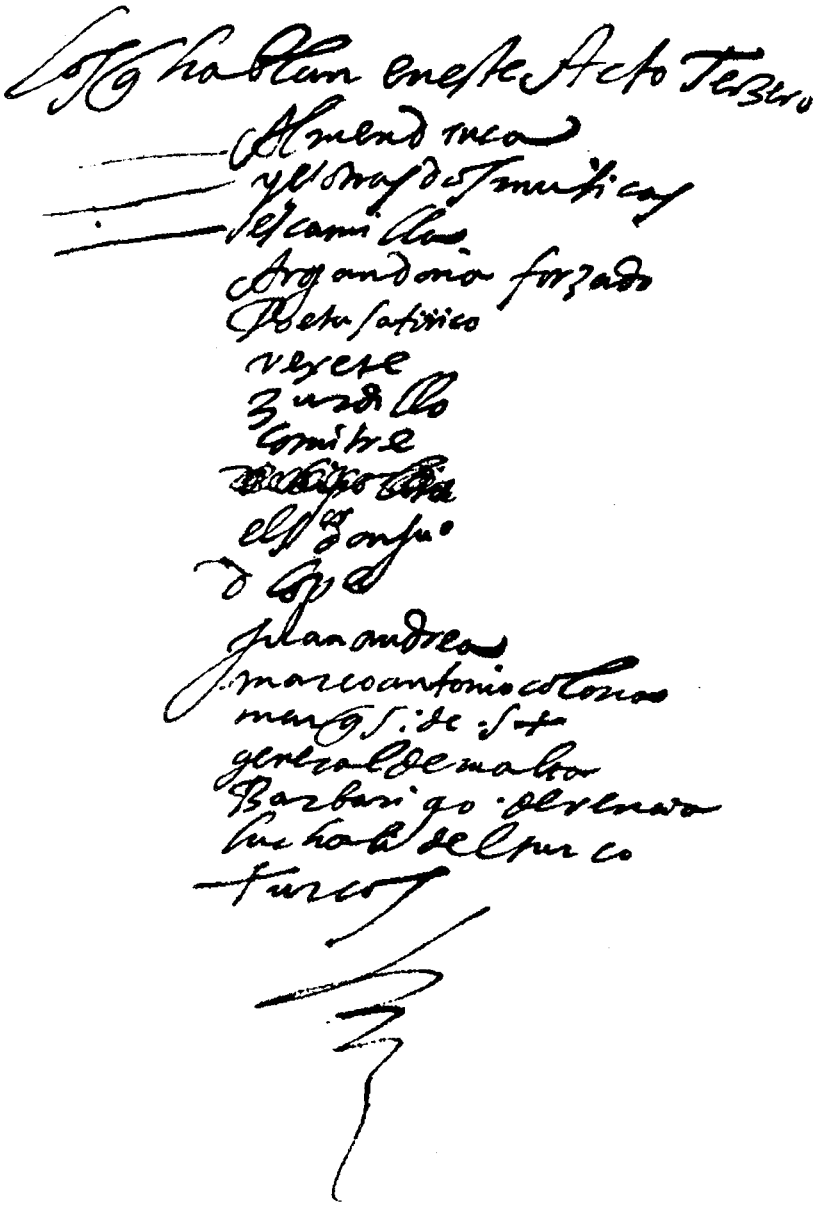

Figura 2

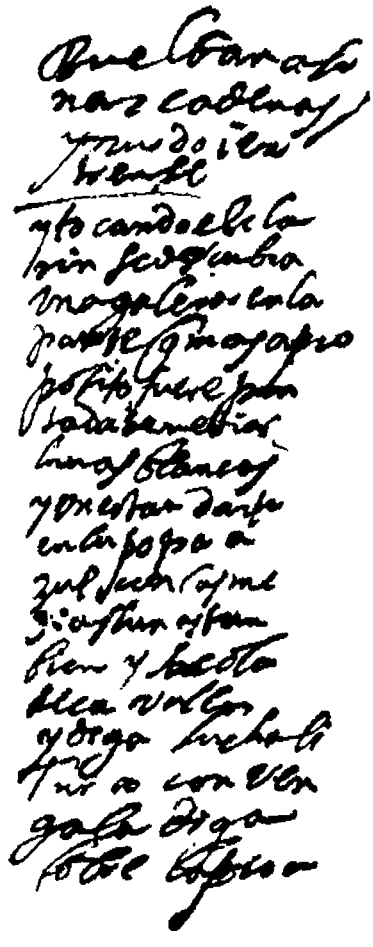

Figura 3

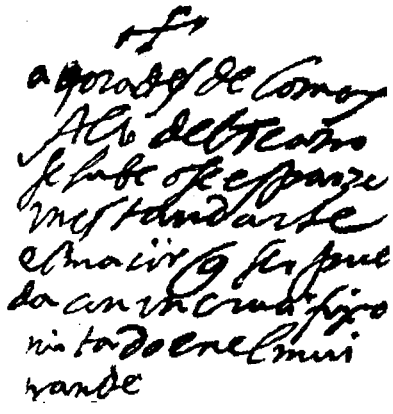

Figura 4

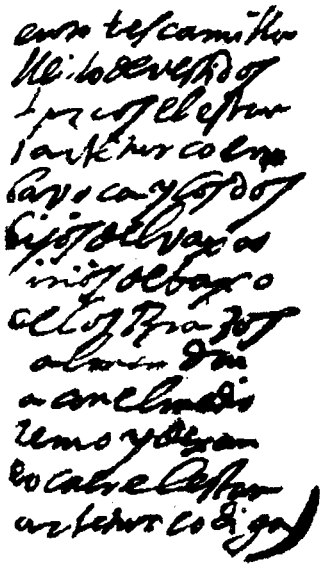

Figura 5