«*El águila del agua*»: *Lepanto visto desde el hampa*

Javier J. González Martínez

Universidad de Valladolid

Una comedia histórica de nobleza y pueblo

Trata Luis Vélez de Guevara en *El águila del agua* el trascendental acontecimiento histórico para todo occidente de la victoria del ejército de la Santa Liga sobre el ejército turco. En el desarrollo de este tema sobre las tablas ya le habían precedido Cervantes y Lope. El texto de Cervantes está lamentablemente desaparecido. Se trata de *La batalla naval,* del que nos da noticia el propio autor en el prólogo a sus comedias de 1615. Más adelante me detendré en esta obra cervantina. La creación dramática de Lope sobre la batalla de Lepanto lleva de nombre *La Santa Liga.*

Esta nueva representación de los hechos de Lepanto se producen en la que se cuenta como la tercera etapa de la relación con los turcos. Desde la victoria en dicha batalla naval y hasta 1609, se producen unos años como de «guerra fría»: la expulsión de los moriscos ya estaba a la espera pero los diversos frentes del Atlántico hicieron demorar la decisión. Los incidentes con los corsarios a principios del siglo XVII colman el vaso y se suceden la expulsión y el comienzo de la guerra del Mediterráneo con la toma de Larache en 1610 por los españoles. Los diversos frentes abiertos a partir de 1620 hacen que el turco pierda relevancia política [*cfr.* García Cárcel, 1994: 16].

La obra de Luis Vélez se abre con los personajes Escamilla y Almendruca paseando por las calles de Madrid. Son dos sevillanos que han huido de la capital andaluza por «cuatro muertes». Al llegar al juego de la pelota Escamilla hace algunas gestiones para que le permitan participar y lo consigue. El pícaro comparte diversión con la flor y nata de la corte: en el juego se encuentran el príncipe Carlos, don Juan de Austria y nobles de elevada alcurnia. Antes de dar comienzo el juego llegan Hipólita, dama, y su criada para entregar una cita a don Juan pero por error llega a manos del príncipe Carlos. Comienza el juego que acaba en riña por una discusión entre los dos Austrias sobre la validez de una bola. El rey Felipe II que estaba viendo el espectáculo les corrige y castiga.

El príncipe Carlos acude a la cita con Hipólita a sabiendas de que no es el hombre esperado: va a cortejar a la dama por competir con su tío don Juan. Al ser rechazado, el príncipe promete no dejar que ningún otro enamorado se acerque a ella. Por eso se enfrenta a espadas, con la ayuda de Lope de Figueroa, contra don Juan, al que asiste Escamilla. El rey tiene que volver a separarles y repetir la reprimenda.

Todo el ambiente de preparación de la guerra contra los turcos alcanza su cénit cuando llega a la corte la carta del Papa en la que se proclama el nombramiento de don Juan como general de la Liga. Al mismo tiempo, Escamilla es apresado por la justicia, que le condena a servir en las galeras que partirán hacia la guerra. Almendruca se cuela en La Real para acompañar a Escamilla. También lo hace Hipólita, que se hace pasar por soldado para estar cerca de don Juan.

Al comienzo del tercer acto tiene lugar una curiosa representación de personajes picarescos. Escamilla va presentando a Almendruca los distintos compañeros de remo: Argandaño y Zurdillo, hampones, un vejete «cuatricasado» amante de las novelas de caballería y un poeta satírico. A continuación se entabla la batalla y el ejército turco es derrotado. Acaba la representación con la celebración de la victoria.

Relevancia de la clase popular

En *El águila del agua* da relevancia Luis Vélez a una clase social distinta de la noble. La tendencia general era que la acción fuese conducida hasta el final por un personaje histórico por todos conocido, de alta alcurnia. Esto cambia en la representación de la batalla de Lepanto como veremos.

Se hace aún más curioso el protagonismo de la clase social popular si tenemos en cuenta que esta obra fue escrita para ser representada ante un público cortesano.

Son numerosos los datos desprendidos del texto dramático que permiten ubicar su representación en un medio cortesano: el tema, el elevado número de personajes y la ambientación, sobre todo, la ambientación musical [Ruano de la Haza y Allen, 1994: 343-344].

Peale al tratar la fecha de composición de *El águila del agua* fija como *terminus a quo* los últimos días de septiembre de 1632 y, dadas las necesidades escénicas de la obra, propone como lugar de estreno la sala principal del palacio nuevo que se llamaría el Salón Grande, de Reyes, de Reinos, de Comedias, o simplemente, el Salón. «Un cúmulo de motivos internos y por circunstancias externas» llevan al editor americano de la obra de Vélez a plantear que el estreno de *El águila del agua* formó parte del programa de actos que conmemoró la inauguración del nuevo complejo del Palacio del Buen Retiro [*cfr.* Peale, 2003: 26].

Sin embargo, a pesar del lugar y el público destinatario, en esta representación de la batalla de Lepanto, el protagonismo no es exclusivo de la nobleza. Esto se debe en cierta manera a la degradación de la clase noble y a su equiparación con el pueblo llano. «Desde el mencionado juego de pelota la conducta de los personajes del plan alto no es elevada. No se comportan mejor que el futuro galeote» [Nagy, 1979: 31]. La balanza del heroísmo, si ponemos en un platillo a la nobleza y en el otro a la clase popular, se inclina hacia Almendruca y Escamilla, personajes «innobles» por sus crímenes. La victoria de Lepanto parece dar mayor importancia a la valentía de los hampones que a los enamorados don Juan e Hipólita.

En la introducción de una amplia clase popular en el desarrollo de los históricos acontecimientos de la batalla de Lepanto radica la originalidad de la comedia. Lo común en este tipo de piezas es la aparición de personajes nobles y cuando aparecen personajes plebeyos no participan en la acción principal. En *El águila del agua* el pueblo llano realiza acciones heroicas, son impulsores de la acción, tienen iniciativa y no dependen directamente de señores nobles. Esto justifica un estudio detenido de la historia de estos personajes apicarados [*cfr.* Arellano, 2002: 528].

El problema que podría plantear el protagonismo de los personajes populares tiene su solución en la idealización característica de este tipo de obras. Al igual que maquillarían determinados elementos de la realidad, no tendrían inconveniente en idealizar a los pícaros soldados sin desechar el concepto global de verosimilitud en el conjunto de la obra. Montserrat Ribao [1999: 16] lo afirma de la siguiente manera:

> Si tenemos en cuenta que el realismo de las piezas publicadas bajo el epígrafe drama histórico es de tipo platónico, y que éste pasa por la estilización y la depuración de las imperfecciones, no nos resultará difícil conjugar el afán historicista de los dramaturgos

(fingido o verdadero, según los casos) y la verdad poética resultante, desequilibrio que se salva recurriendo al concepto de verosimilitud.

La historia a través del pueblo llano

La dramaturgia del Siglo de Oro español se va a distinguir de otras manifestaciones de su época, especialmente de la historia, por el juego que realiza a partir de los personajes populares. Dentro del teatro es aún más destacable esta diferenciación en los dramas históricos ya que estos se veían de alguna manera ligados a la exposición de los acontecimientos pasados dignos de memoria. Los escritos sobre historia de los siglos XVI y XVII tomaban como hilo de narración a los personajes de la realeza y de la nobleza.

Pero no sólo es destacable el uso de personajes llanos en la confrontación teatro-historia, también dentro del teatro europeo supone una gran originalidad. Kurt Spang [1998: 39] al tratar la procedencia social de los personajes dice:

> El drama histórico clásico francés e inglés extrae su personal casi exclusivamente del estrato aristocrático y cortesano; el teatro áureo ya es notablemente más democrático en este aspecto y concede, a veces hasta el protagonismo, a los niveles sociales modestos.

Me detendré en los personajes tomados de la historia. Concretamente, voy a acotar a los que proceden de los estratos bajos de la sociedad. La trama dramática se valorará en su práctica totalidad a través de la contraposición de nobles y pueblo unidos en la sociedad, en la paz, en la guerra, en Palacio y en el juego de la Pelota, en tierra y en mar. Este análisis nos facilitará una visión original de los acontecimientos históricos que se representan. Me fijaré en personajes tan pintorescos como los históricos Almendruca, Hipólita, Escamilla y otros. Nótese el hecho de que alguno de estos combatientes de Lepanto —año 1571— está tomado de la vida real de la primera mitad del siglo XVII [*cfr.* Peale, 1983: 35].

En el camino que comenzamos a recorrer será más fácil esquivar la tentación de identificar al personaje y a la persona. Como nos advirtió Díez Borque [1976: 211]: «Es error harto común el confundir *dramatis persona* y personaje en la realidad, es decir, acomodar mediante un sociologismo mecanicista literatura y vida». En esta ocasión será más sencillo porque no es fácil encontrar datos o fuentes históricas de los personajes plebeyos de la comedia.

Empezaremos por Pero Vázquez de Escamilla, que «fue el jaque y matón más notorio del reino en la primera mitad del siglo XVII» [Peale y Urzáiz, 2003:

953]. Nos encontramos en *El águila del agua* al soldado típico de la comedia áurea. Este personaje ya fue definido acertadamente por Díez Borque [1976: 218-9] en la dramaturgia de Lope de Vega:

> El soldado en la comedia de Lope no es una reencarnación del *miles gloriosus* clásico, ni un arquetipo con rasgos tomados de la Antigüedad, a través del Renacimiento [...] [el soldado es] un personaje bien definido socialmente que la comedia reconvertirá en tipo literario, articulando herencia libresca y realidad social, y recogiendo en variedad de situaciones la vida del soldado, desde el tono heroico que escamotea la realidad, al muy próximo y verdadero soldado rufián y apicarado.

Este retrato robot corresponde bien a Escamilla. Por una parte, goza del carácter rufián del pícaro que huye de Sevilla acusado de asesinato. Por otra, ostenta un tono heroico que va desde sus acciones en la guerra hasta sus costumbres y conducta. Véase por ejemplo cómo justifica acudiendo a su virtud la ayuda que presta en la lucha a don Juan cuando estaba en inferioridad de condiciones (vv. 1131-1139):

ESCAMILLA. Soy hombre de bien y halléme
en la ocasión que me pesa
ver ventajas y ayudé;
sin conocer a su Alteza
que con don Lope venía,
que es valiente muy de veras,
al señor don Juan que estaba
solo, sin que conociera
tampoco a su Alteza.

Pero el heroísmo de Escamilla es de los de «a pie de calle», nada novelesco. Como por ejemplo la escena en la que Almendruca se queja de su desdicha cuando mandan a galeras al pícaro soldado (vv. 2060-2076): la mujer sugiere que hubiese sido más honroso morir que cumplir pena en galeras; a lo que Escamilla contesta que «no hay honor como vivir».

Vélez no fue el único escritor del Siglo de Oro que se fijó en este jaque sevillano: Lope de Vega lo califica como «el bravo de Sevilla» en *La gatomaquia*, Poema Jocoserio que dedicó a don Lope Félix del Carpio, y Quevedo le dedicó una jácara.

Se produce, por tanto, una idealización del pueblo llano a través del ascenso a los espacios reservados hasta ahora a la nobleza: el heroísmo en la guerra, la

participación en la victoria, la hombría de bien e incluso la actuación en dramas históricos en los que los personajes protagonistas eran exclusivamente de sangre noble.

A continuación me centraré en Almendruca. El personaje femenino que participa valientemente en la batalla no es exclusivo dentro del corpus velista a *El águila del agua*. También aparece este personaje femenino y realizando semejantes acciones en *La mayor desgracia de Carlos V* con María Montana.

Paz y Melia [1904: 181] señala que Luis Vélez se sirvió de un modelo real a la hora de introducir a Almendruca en los sucesos de Lepanto:

> la española María, la Bailadora, que en traje de hombre y con un arcabuz mató muchos turcos y a uno a cuchilladas en combate cuerpo a cuerpo, por lo que don Juan de Austria la hizo merced de que en adelante tuviese plaza en el tercio de don Lope de Figueroa. Esta es evidentemente la Almendruca de Vélez que pelea con medio remo y a la que llama don Juan de Austria Amazona de España.

Aparecen en la comedia otros personajes que compiten en llaneza con Almendruca y Escamilla. Se trata de Argandaño, Zurdillo, el vejete y el poeta.

Antecedente de *El diablo cojuelo*

Las similitudes que tiene *El águila del agua* con *El diablo Cojuelo* merecen que dedique un apartado. En primer lugar, las semejanzas entre estas dos obras hacen referencia al amplio elenco de personajes que participan. Así lo dice Cojuelo en el Tranco II: «advierte que quiero empezar a enseñarte distintamente en este teatro donde tantas figuras representan, las más notables, en cuya variedad está su hermosura». Y en el Tranco VIII se repiten unas palabras parecidas a las que dice Almendruca al ver tantos nobles juntos en el juego de la pelota; se dice en *El diablo Cojuelo*, Tranco VIII: «La Rufina María estaba sin juicio mirando tantas figuras como en aquel Teatro del mundo iban representando papeles diferentes».

En segundo lugar, la similitud de las dos obras del ecijano se manifiesta en la descripción costumbrista de las ciudades, Sevilla y Madrid: los recorridos de Cleofás y Cojuelo recuerdan a la entrada de Escamilla y Almendruca en Madrid al comienzo de la comedia.

La importancia que tiene el espacio en la novela del ecijano también se da en la obra dramática. Luis Vélez se detiene bastante en las acotaciones para recrear un realismo literal plegado de pequeños detalles. Muchos de los espacios son palaciegos

y llega a poner en escena las habitaciones particulares de la familia real. El público que estuvo en el estreno de diciembre de 1633 en el Palacio del Buen Retiro valoraría la exactitud y detallismo de la representación de los lugares de intimidad palaciega.

Otro espacio que tiene un lugar preferente en *El águila del agua* es la ciudad de Madrid. Se suma pues al corpus de la literatura del Siglo de Oro que homenajea a la capital castellana [Herrero García, 1963: VII]. Ya he comentado cómo la obra comienza con un paseo de Almendruca y Escamilla en el que este va mostrando las distintas calles y sus características. Por citar sólo algunas de las calles que aparecen en esta obra menciono la calle de Toledo, Puerta Cerrada, Calle Mayor, etcétera.

Luis Vélez y Cervantes

A lo largo de la obra encontramos numerosos guiños al autor del *Quijote*. Apunto a continuación el fragmento más significativo (vv. 2646-2691) por la relevancia que tiene la cita directa de la obra magna del Cervantes:

Almendruca.	¿Por qué está en galeras este
	delincuente de Susana?
Escamilla.	Por casado cuatro veces,
	como quien no dice nada.
Almendruca.	Bravo valor ha tenido.
Escamilla.	Y desde el remo se pasa
	lo más del tiempo leyendo,
	las tardes y las mañanas
	libros de caballerías,
	y entre sueños riñe y habla
	con gigantes y aventuras.
Almendruca.	Don Quijote es de la Mancha.
Argandona.	De sepulcros lo parece.

Que Cervantes y Luis Vélez debieron conocerse, tratarse y apreciarse, lo muestran las palabras que el primero le dedicó en *Viaje del Parnaso* (cap. VIII, vv. 394-6): primero le menciona como «quitapesares», porque tiene «verso numeroso» y «peregrino ingenio»; luego se refiere a él como «lustre y alegría y / discreción del trato cortesano». Lo cual tampoco quita que, al igual que a Lope, le achacase irónicamente una forma de hacer teatro de «rumbo y boato» [citado en Nagy, 1979: 10].

Probablemente Luis Vélez conoció la comedia que Cervantes escribió sobre Lepanto. A esta fuente le sumaría el ecijano su propia experiencia naval bajo el mando de Andrea de Oria en la jornada de Argel y con Pedro de Toledo en las galeras de Nápoles.

La característica de representar la historia a partir de las clases más populares la comparten Luis Vélez y Cervantes. Ya he apuntado algo sobre el realismo que quieren inspirar ambos dramaturgos. Pero el mayor peso en lo que al realismo se refiere no viene dada por los documentos históricos sino que debe relacionarse con las vivencias de alguien que estuvo cerca de esa época y la batalla.

Al escribir sobre las obras de su época dramática comprendida entre 1582 y 1587, Cervantes dice en el prólogo de sus *Ocho comedias* de 1615:

> Y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los Tratos de Argel*, que yo compuse, *La Destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían.

Cervantes es seguro que buscó reflejar la realidad social del momento aportando las grandes dosis de realidad esperables de quien fue testigo de los sucesos. Pero Luis Vélez y Miguel de Cervantes coincidirían no sólo en el realismo teatral sino también en el carácter entremesil que imprimió a la representación de la batalla de Lepanto. A pesar de que el corpus de teatro breve del ecijano no sea muy amplio, su humor e ironía marcan una tendencia en toda su dramaturgia hacia el entremés.

Como en otras piezas del dramaturgo [Vega, 2005: 379], en *El águila del agua* descubrimos engastadas hasta dos piezas de teatro breve. En primer lugar, encontramos un baile teatral al comienzo del segundo acto, y en el tercer acto se desarrolla una jácara entremesada. Es interesante el comienzo de la jácara del tercer acto para percibir la laboriosa recreación del lenguaje del hampa. Gracias al trabajo de Alfie [1987] resulta hoy más fácil la comprensión de ese fragmento. De alguna manera el lenguaje que utilizan los personajes de Vélez recuerda al de la casa de Monipodio y sus secuaces que aparece en las novelas ejemplares *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros*.

Se pone una vez más de manifiesto el enorme contraste que provoca esta ambientación desenvuelta y pícara «en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros», tal y como definió Cervantes la batalla de Lepanto. Este contraste es el mismo que se da entre don Quijote, como ideal de caballería, y los personajes que dan vida al mundo cotidiano que le rodea y que responden a él de acuerdo con los esquemas más bien pragmáticos y alejados de toda ensoñación.

Una interpretación irónica para *El águila del agua*

La introducción de todos estos personajes crea un ambiente dramático muy próximo a lo real. Luis Vélez se ha inclinado por representar en la batalla de Lepanto una sociedad mixta, en la que guerrean mujer y hombre, y una sociedad global, en la que se ayudan los nobles y los plebeyos. No sería creíble una victoria sobre los turcos protagonizada en exclusiva por don Juan o por un grupo de nobles. A estos les acompaña un grupo marginal que es retratado con minuciosidad para hacer más verosímil el éxito final [*cfr.* Díez Borque, 1976: 360]. Por tanto se podría decir que cada estrato tiene una misión en el teatro histórico: los personajes arrancados de la historia de Lepanto (Juan Andrea Doria, Ruy Gómez o Marco Antonio Colonna) «sirven para conformar el color local de cierta escenografía histórica» [Rodríguez Cuadros, 2002: 36] y los personajes «añadidos a la historia» sirven para cargar de realismo los sucesos.

Los contrastes continuos ponen de manifiesto el tono irónico de la obra. Estos contrastes vienen dados por la conjunción de los dos niveles sociales, la sucesión de acciones antiheroicas y heroicas (juego de la pelota y batalla de Lepanto), la combinación de personajes reales y ficticios, la mezcolanza de grandes acontecimientos y sucesos intrascendentes, la unión de hechos históricos e inventados. La ironía convierte la representación de esa parte de la historia en una crítica a los sucesos contemporáneos.

El águila del agua tiene como subtítulo *Representación española*, lo cual parece indicar que el dramaturgo pretendía reflejar al conjunto de la nación: sociedad, cultura, costumbres, tradiciones, lenguaje y religión. Luis Vélez critica una vez más las aspiraciones políticas de la corte que pretende reinstaurar la grandeza del imperio español. Y esta crítica la hace fundándose en el estado de la sociedad española. El dramaturgo traslada a la época gloriosa de Lepanto a la sociedad actual y pone de manifiesto la incompatibilidad de ambas. No es posible, parece decir, recuperar la gloria perdida con semejantes actores.

Bibliografía

Alfie, Raquel M. de [1987]: «Apuntes para la interpretación de una jácara de Vélez de Guevara», en *Filología (Universidad de Buenos Aires)*, 22:1, pp. 137-148.

Arellano, Ignacio [2002]: *Historia del teatro del siglo XVII*, Cátedra, Madrid.

Cotarelo, Emilio [1917]: «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *BRAE*, IV, pp. 269-308.

Díez Borque, José María [1976]: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid.

García Cárcel, Ricardo [1994]: «La psicosis del turco en la España del Siglo de Oro», en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.), *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico, julio de 1993*, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, pp. 15-28.

Herrero García, Miguel [1963]: *Madrid en el teatro*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Nagy, Edward [1979]: *Villanos, hampones y soldados en tres comedias de Luis Vélez de Guevara*, Sever-Cuesta, Valladolid.

Oleza, Joan y Teresa Ferrer Valls [1991]: «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, edited by Charles Davis y Alan Deyermond, Westfield College, London.

Paz y Melia [1904]: «Introducción, edición y notas a *El águila del agua*, de Luis Vélez de Guevara», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tercera época, año VIII, tomo enero-junio, pp.180- 200.

Peale, C. George [1983]: «Ingenio y cortesanía en *El Diablo Cojuelo* (Dos notas sobre el haz y el envés de Vélez de Guevara)», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, Benjamins, Amsterdam.

— y William R. Manson [2003]: «Introducción, edición y notas» a *El águila del agua. Representación española*, de Luis Vélez de Guevara, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.

Ribao Pereira, Montserrat [1999]: *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Anejos de *Rilce*, Eunsa, Pamplona.

Rodríguez Cuadros, Evangelina [2002]: Estudio introductorio a *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*, William R. Manson y C. George Peale (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.

Ruano de la Haza, J. M. y John J. Allen [1994]: *Teatros comerciales en el siglo XVII y La escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid.

Spang, Kurt [1998]: «Definición del drama histórico», en *El drama histórico*, Kurt Spang (ed.), EUNSA, Pamplona.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, ed., [2002]: *Teatro breve Luis Vélez de Guevara*, Iberoamericana-Vervuet, Madrid.

— y C. GEORGE PEALE [2003]: «Vélez de Guevara», *Historia del Teatro Español*, Gredos, Madrid.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [2005], «La comedia de capa y espada de Luis Vélez de Guevara: *Correr por amor fortuna*», en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14-16 de noviembre de 2003*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 373-395.