LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

EL ÁGUILA DEL AGUA, REPRESENTACIÓN ESPAÑOLA

Segunda edición crítica y anotada
(Versión digital)

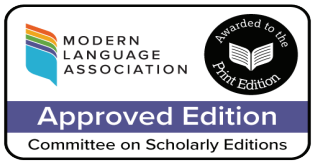
de

William R. Manson y C. George Peale

Introducción

de

C. George Peale



THE EMBLEM of the Committee on Scholarly Editions indicates that this volume is based on an examination of all available relevant textual sources, that it is edited according to principles articulated in the volume, that the source texts and any deviation of the edited texts from them are fully described, that the editorial principles, the text, and apparatus have undergone a peer review, that a rigorous schedule of verification and proofreading was followed to insure a high degree of accuracy in the presentation of the edition, and that the text is accompanied by appropriate textual and contextual information.

Primera edición
Newark, Delaware: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2002

Segunda edición crítica y anotada (versión digital)
Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2025

NOTA PRELIMINAR

Nos es grato dejar constancia de nuestro agradecimiento a los siguientes organismos, cuyo generoso apoyo material, institucional y técnico ha facilitado la preparación de la presente edición:

The National Endowment for the Humanities

The Ahmanson Foundation

El Comité Conjunto Hispano-Norteamericano
para Asuntos Educativos y Culturales

The L. J. Skaggs and Mary C. Skaggs Foundation

The California State University, Fullerton Foundation

Prime Computer, Inc.

Apple Computer, Inc.

The University of Kansas

The State University of New York, College at Cortland

The University of California, Riverside

The California State University, Fullerton

La Biblioteca Nacional, Madrid

The British Library, London

The Committee on Scholarly Editions of the
Modern Language Association

También quedamos muy agradecidos a los siguientes colegas, que durante la elaboración de este proyecto nos han proporcionado información y comentarios indispensables: Margot Benardo, Jonathan H. Brown, María Soledad Carrasco Urgoiti, Modesto M. Díaz, Margaret R. Greer, Susana Hernández Araico, Raquel Minian de Alfie, Sebastian Neumeister, Steven N. Orso, Maria Grazia Profeti, José María Ruano de la Haza, Dawn L. Smith, Pilar Valero-Costa, Germán Vega García-Luengos, Shirley B. Whitaker y Miguel Zugasti.

ÍNDICE

Nota Preliminar 3

Índice 5

Abreviaturas 7

Introducción de C. George Peale 9

Los textos de El Águila del Agua, representación española 9

La comedia y la crítica 19

El Águila del Agua *como mito-drama* 23

¿Cuándo y por qué se compuso El Águila del Agua, representación española? 41

El espectáculo como coyuntura vivencial 47

Comedia y autobiografía 63

Superficie virtual y métrica 74

Apéndice: Lorenzo Vander Hammen y León, *Don Juan de Austria* 81

Bibliografía 85

ABREVIATURAS

Ac.	*Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española*
Ac.N.	*Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española* (nueva edición)
AHN	Archivo Histórico Nacional, Madrid
ASF	Archivio di Stato, Firenze
Aut	Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*
BAE	Biblioteca de Autores Españoles
C.N.R.S.	Centre Nationale de Recherche Scientifique
Correas	Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*
Cov	Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*
C.S.I.C.	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
EDC	*El Diablo Cojuelo,* ed. Ramón Valdés (1999)
Marginalismo	José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*
Sbarbi	José María Sbarbi, *Gran diccionario de refranes de la lengua española*

Los textos de El Águila del Agua, representación española

El Águila del Agua, representación española es uno de los pocos autógrafos que se conservan de Luis Vélez de Guevara. Lo denominamos con la sigla *A*:

A El AGuila Del agua De Luis Velez De Gue bara 1642.
Manuscrito autógrafo, 56 hojas, firmado y rubricado por el autor en la segunda y última hoja. El título y año escritos en la primera hoja no son de la pluma del poeta. En la segunda hoja, que es la portada original escrita por Vélez, el título reza: «El Aguila del Agua [Añadido en letra distinta: «Y Batalla Naval de Lepanto.»] Representacion Española». Colofón en la hoja final «Laus Deo et B. V. M. Luis Velez deguebara», seguido de censura: «E bisto esta comedia y reformando los juramentos de don lope de figueroa que tiene en ella se puede representar, en madrid A 29 de Julio de 1642. Juan Navarro despinossa».
Biblioteca Nacional de España, R 111[1].

Como testimonio textual *A* presenta enormes dificultades tanto por la letra descuidada del autor como por las numerosas tachaduras, enmiendas y añadiduras hechas al margen con rasgos muy pequeños. Aunque los retoques a veces se resisten a soluciones editoriales, proporcionan una radiografía del dinámico proceso creativo con el que Vélez ingenió su obra. Revelan, además, cómo el poeta la ajustó posteriormente a las consideraciones prácticas de la representación. Por otra parte, el autógrafo nos acerca a la viveza de los artistas que realizaron la pieza en las tablas. Una actriz tomó el manuscrito, plegó el primer folio de la tercera jornada y se secó el carmín en el doblez (fig. 1).

La fecha en la portada de *A* no es del autor, sino de otra pluma, probablemente del autor de comedias o de algún apuntador. La fecha de la hoja final corresponde, como queda indicado, al censor Juan Navarro de Espinosa. El hecho de estar censurado significa que en dicho año una versión de la *El Águila del Agua* se representó ante el público de

[1] Francisco Medel del Castillo, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos…*, pp. 149, 363; Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, p. 466a; Emilio Cotarelo y Mori, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», p. 271; Raquel Minian de Alfie, «El manuscrito autógrafo de *El águila del agua* de Vélez de Guevara: problemas de edición»; Héctor Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 699.

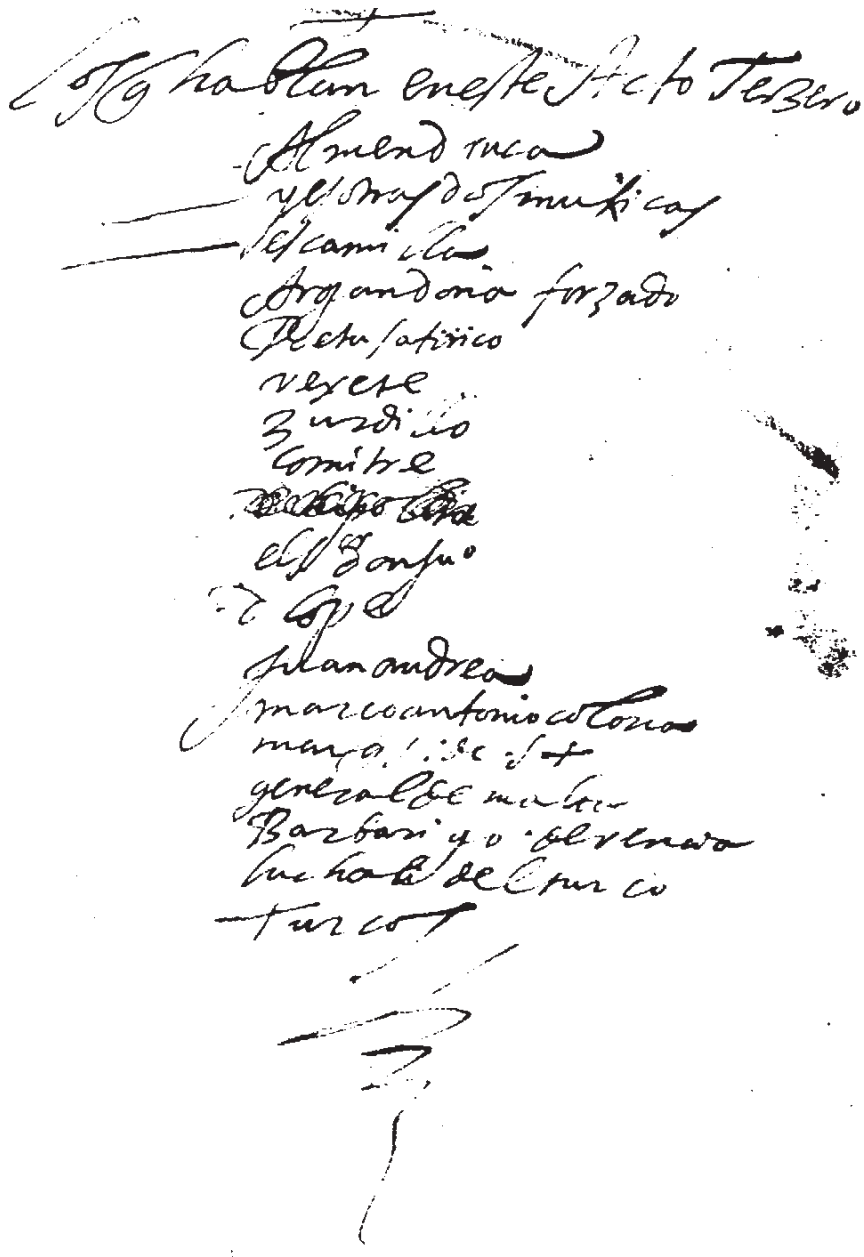
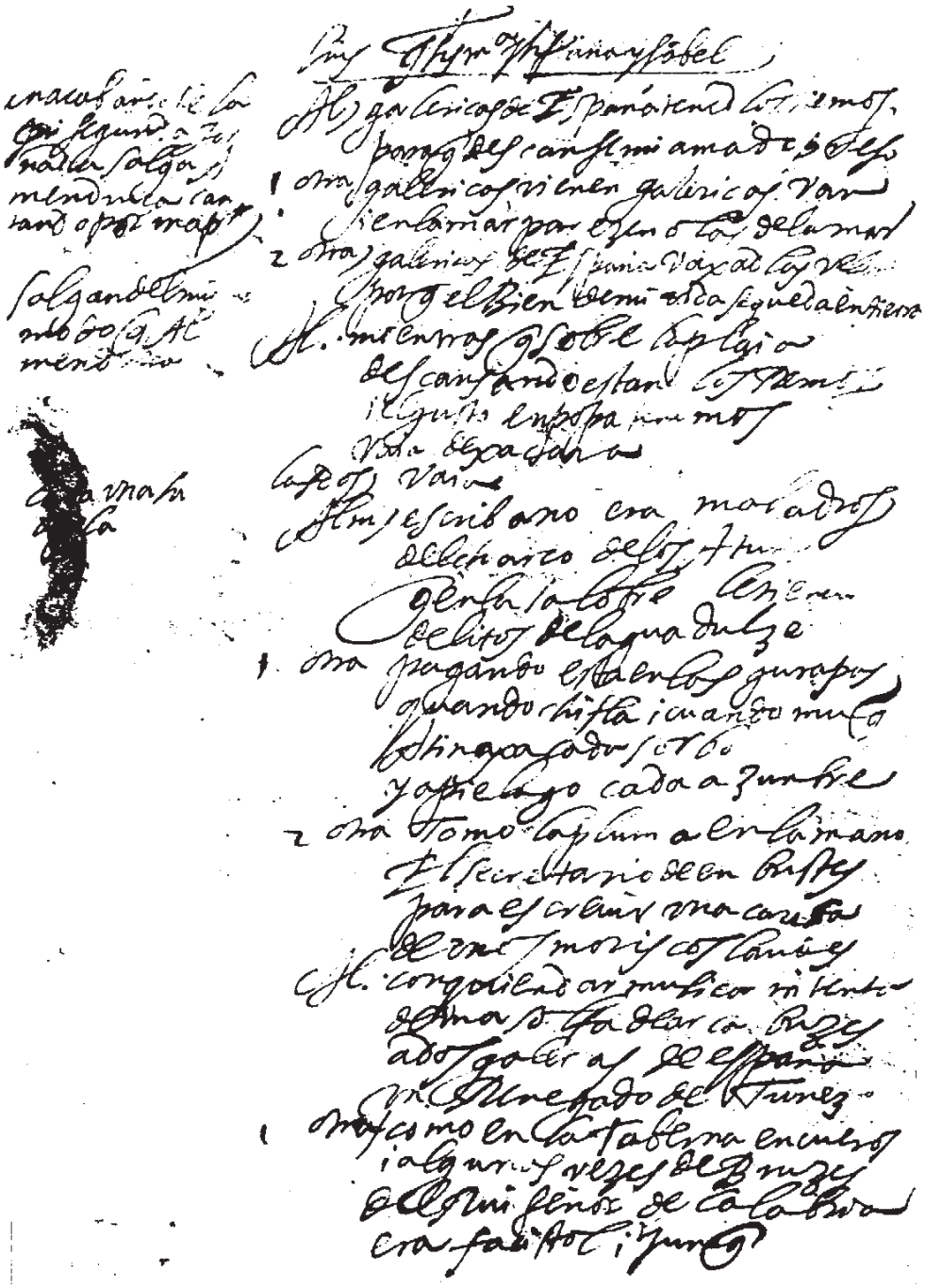


Fig. 1—*El Águila del Agua,*



representación española, fols. 38v–39r.

Madrid[2], pero no consta en los repertorios conocidos ningún título alterno que en 1642 pudiera identificarse con la pieza «*Don Juan de Austria*»[3].

Leyendo el autógrafo desde el punto cronológico de 1642, sería plausible considerarlo como una copia-boceto cuyas modificaciones por el poeta y por otras manos se ven con extraordinaria claridad. Pero como *A* exhibe los mismos rasgos como los que se observan en los otros autógrafos de Vélez, es igualmente plausible mirar el testimonio como un hológrafo original enmendado en diversos momentos por el propio poeta. Efectivamente, como se verá, la historia paleográfica de *A* abarca más de diez años, desde un *terminus a quo* en el otoño de 1632 hasta julio del año citado. Durante aquella década múltiples factores afectaron el estado del documento. Primero entre ellos fue el proceso creativo del poeta durante la redacción inicial. Realizó otros arreglos—igualmente numerosos—al hacerle una revisión, pero la evidencia paleográfica de *A* no ayuda a determinar en qué momento ni por qué. Luego están los cuantiosos retoques y adiciones que Vélez puso al margen, sobre todo a partir de los versos finales de la segunda jornada. Algunos de estos reflejan licencias poéticas. Otros responden a las necesidades prácticas de la representación teatral: la supresión de la cortesana-soldadera Hipólita del Acto III, por ejemplo, podría explicarse como una reorientación del concepto dramático por parte del poeta, o podría ser una solución impuesta por el autor de comedias, es decir, el director de la compañía. Algunos de los retoques hechos para la representación de 1642 son fáciles de discernir. El dictamen del censor, por ejemplo, se cumplió en veinticinco juramentos de don Lope de Figueroa (vv. 439–40, 631, 691, 705, 723, 730, 749, 779, 956, 1025, 1069, 1081, 1091, 1169, 1285, 1445, 1462, 1478, 1797, 1996, 2068, 2382, 2850, 2853, 3573). Lo mismo vale para los versos atajados. Son de varia índole y de extensión muy desigual. Es obvio que varias manos intervinieron en dichas modificaciones, ya que el tintero y los rasgos de las marcas son distintos, pero es imposible determinar cuándo los atajos fueron incorporados al texto ni con qué motivo. Para que se

[2] Como ha señalado J. M. Ruano de la Haza, había que renovar las censuras en cada ciudad donde se representaba la obra y, posteriormente, cuando la obra volvía a presentarse en la misma ciudad. Esto, desde luego, se refería a las representaciones en los corrales, y es de suponer que las leyes de censura se aplicaban también a los actos palaciegos abiertos al público general. Pero mientras la historia del acceso público al teatro palatino está ampliamente documentada, nada clara está la cuestión de la censura para representaciones dentro de los privilegiados ámbitos de palacio. Véase «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII» en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, pp. 201–29. Ruano vuelve a exponer sus noticias y análisis en *Los teatros comerciales del siglo XVII y escenificación de la Comedia*, p. 283 ss. En las pp. 287–88 comenta particularmente la censura que Navarro de Espinosa hizo en el presente caso de los juramentos de don Lope de Figueroa. Ver también David J. Pasto, «The Origin of Public Attendance at the Spanish Court Theatre in the Seventeenth Century».

[3] El 28–III–1628 se le pagó a Roque de Figueroa la representación «en el Salón de Madrid» de una comedia titulada *Don Juan de Austria*, que se trata posiblemente de *El hijo del águila*, de Vélez de Guevara, o quizás *El señor don Juan de Austria*, de Juan Pérez de Montalbán. Véanse N. D. Shergold y J. E. Varey, «Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays», p. 224, y nuestro estudio textual de *El hijo del águila*, p. 35 ss.

tenga una idea más concreta del estado del testimonio, he aquí la transcripción paleográfica de un fragmento tomado de los fols. 50v–51r de *A.* Corresponde a la acotación de los vv. 3210+–50 de nuestro texto:

cubrase lagalera	dJuº	pues ya delos Turcos vemos
tocando elclarin		la armada puesta enbatalla
y buelbanasalir		hagamos Alto
Al tablado q repre	dlo)	canalla
sentala Real el Sor		leva Remos
DonJuº y d. lope ~~y hipolita~~	comi)	leva Remos
	dlo ~~hipo~~)	q pro digiosos estre mos
		de costantepecho en cierra
		suv alor en mar yentierra
	dJuº	lla men donlope
	dlo)	Señor
	dJuº	unclarin yvnatanbor
		para consexo deguerra
	dlo)	yo voy: parapelear
		me estan comi endolos pies
entrese donlope)		por jesu cristo despues
		q he visto Alturco
	dJuº	oyelmar
		mi non bre ha de eternizar +
~~Aparte~~	~~hipo~~	quien mepudo ami venzer
+ convna y conotra azaña		nose puede pro meter
por q lafe meaconpaña		menos contra la for tuna
y me hadever lafortuna		ni de la o to manaluna
poner la otomana luna		ni del Bar baro Po der
alos pies del ~~Rey~~ deespaña)		pero oy dare maior gloria
ea mar q oy asdeser		Alos despoxos q di
testigo demis Alientos (sol)		porq venci endome ami
comienza a os tentar por		sera mas alta vitoria
tentos		cuente lafutura histori a
del catolico Poder		q vbo vnaeroy ca muger
q enti ade Alinarse y		q sind aracorozer
ver		vnloco atr evi do amor
Este Valor español		desuv eneno valor
con elsangrientoarre		y anti doto supo hazer
bol		nuebo ser mead ado eltraxe

del oto mano Ribal
como enlun a decristal
dequien es narciso el
Sol

la espada espiritu nuebo
con q Aser Raio me atrebo
del oto mano linaxe
y con español coraxe
Ya demis hechos me admiro,
si antes conlo co Retiro
pude amando armadai mar
avna lagrima anegar
yabrasarcon vnsus piro

Son infinitas las razones que pudieron determinar dichas decisiones editoriales. La reorientación del Acto III y los cambios como los que acabamos de citar produjeron acusadas notas patrióticas que, si de hecho se realizaron en 1642, debían de tener una particular resonancia ante el trasfondo de los eventos en Cataluña y el traslado de la corte a Zaragoza[4]. Hay otros motivos conjeturables, pero imposibles de historiar: algunos cambios de *A* pueden reflejar un deseo de reducir la duración y complejidad de la representación, o una preferencia artística del autor de comedias, o el personal de la comparsa, o incluso la inclinación de un actor a la sazón de los ensayos o aun de la representación misma.

El manuscrito *A* se ha dado a conocer en dos ediciones. La primera es de Antonio Paz y Melia, que indicamos con la sigla *PM*:

PM «*El águila del agua y batalla naual de Lepanto, representación española* de Luis Vélez de Guevara», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 10 (1904): 180–200, 307–25; 11 (1904): 50–67[5].

Paz y Melia se propone presentar una transcripción paleográfica del autógrafo. Es evidente el esfuerzo incipiente de análisis filológico. Las tachaduras están indicadas entre corchetes, los lapsos, con puntos suspensivos, y las líneas ilegibles, con notas entre paréntesis en letra cursiva. La transcripción tiene numerosas lecturas defectuosas y omite versos (vv. 295, 462, 1074, 1981, 2816–17 de nuestro texto), Además, el uso de las notas parentéticas y de la letra bastardilla se hace confuso, puesto que sirven para indicar los hablantes, para anotar los rasgos gráficos del manuscrito y también, a veces, para apuntar las tachaduras que Vélez hizo en el curso de elaborar la obra.

La otra edición es de Michael G. Paulson y Tamara Álvarez-Detrell—de ahí la denominación *PAD*:

[4] El rey Felipe inició el traslado a Zaragoza dos días antes de la censura firmada por Navarro de Espinosa, es decir, el 27–VII–42. Ver J. H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares*, pp. 636–39.

[5] Mary G. Hauer, *Luis Vélez de Guevara: A Critical Bibliography*, pp. 121–22.

PAD *Lepanto: Fact, Fiction and Fantasy, with a Critical Edition of Luis Vélez de Guevara's* El águila del agua, *a Play in Three Acts.* Lanham, Maryland: University Press of America, 1986[6].

Aunque rectifica algunas lecturas de *PM* y aclara varias dificultades del autógrafo, *PAD* es básicamente una reproducción de la edición de 1904, con los mismos errores y omisiones, y otros más. Varias lecciones impresionan como idiosincrásicas. Además, se omiten otros ocho versos (vv. 2860–62, 3553, 3649–52).

Los autores de *PAD* se proponen señalar entre corchetes las enmiendas y retoques que se hicieron al texto de *A.* Para distinguir los niveles observables de modificación emplean un sistema de siglas. Los cambios del propio Vélez están indicados con la letra A; las enmiendas de otra pluma con B; los versos atajados con C; y las tachaduras que se suponen ser del censor, Juan Navarro de Espinosa, con la letra D. Enseguida surgen problemas, porque el formato, que pretende iluminar la paleografía de *A*, dificulta la lectura con sus divisas analíticas.

Ha existido una tercera edición, la de Raquel Minian de Alfie, que desgraciadamente se perdió en un enmarañadísimo trámite de publicación, o en el olvido. A juzgar por los artículos y las comunicaciones personales de la docta investigadora argentina, fallecida en 1993[7], debiera de ser un texto muy superior a los anteriores, pero la edición nunca ha salido de las prensas.

La transcripción del autógrafo que presentamos a continuación es muy diferente de *PM* y *PAD.* Tiene sesenta y siete versos menos que aquellas, porque remitimos al aparato crítico las tres quintillas marginales que acabamos de ilustrar, y también la revisión que Vélez dio al fin del Acto II en una hoja añadida[8]. La añadidura está documentada tanto en *PM* como en *PAD.* El primero la apunta simplemente entre paréntesis; el segundo la presenta encorchetada con la letra C. Ambos la incorporan a su transcripción respectiva sin reconocer que los versos de la hoja inserta estaban allí para reemplazar la clausura original de la jornada. El desliz es comprensible, puesto que el poeta agregó su revisión sin tachar los versos originales y sin indicar el cambio con alguna divisa. Pero la evidencia no deja lugar a dudas: el papel y el tintero son distintos del resto del manuscrito, y los versos repetidos prueban claramente que Vélez escribió los renglones de la hoja añadida para reemplazar el primer desenlace. He

[6] Reseñas: Robert L. Hathaway, en *Journal of Hispanic Philology* 10 (1986): 187–89; Stanislav Zimic, en *Hispania* 70, 3 (1987): 498–99; Frank Domínguez, en *South Atlantic Review* 52, 2 (1987): 108–11.

[7] Además del estudio citado en la n. 1, «Apuntes para la interpretación de una jácara de Vélez de Guevara».

[8] Aunque la filigrana del papel es consistente a lo largo del manuscrito, la espesura y la textura de dicha hoja son notablemente distintas. Me es grato reconocer que la relación de las enmiendas de Vélez que doy a continuación coincide casi en todo con Minian de Alfie, «El manuscrito autógrafo», pp. 328–30. Sería de suponer que nuestras soluciones editoriales habrían sido parecidas también.

aquí ambos finales exactamente como constan en *A*, con la versión original transcrita a la izquierda, y la revisión a la derecha:

		Teo)	q grande za nunca vista
			y q magestad señora
		hip)	atanto valor teodora
			elmundo es poca conquista
		Teo	Yasea despedido el Rey,
			yelPrincipe desu Alteza.
hipo.	Teodora mi m^{te} enpieza	hip)	Teodora mi m^{te} enpieza
			deamor Rigurosa ley
	q entan amarga Partida		qen tan amarga partida
	yen tan penoso sentir		yentan penoso sentir
	sinm^{te} quedo a morir,		sin muerte quedo Amorir
	y quedo avivir sin vida		y quedo Avi vir sin vida
Teo	Alas del tienpo delcid	Teo	alas deltienpo delcid
	esas finezas estan		esas finezas estan
	pues cuando seva don Juan		pues cuando seva don Juan
	queda Carlos en madrid		queda carlos en madrid
	yvn prin cipe no es alhaxa		yunprincipe no es Alhaxa
	para despicarte po ca		para des picarte poca
hip)	Lo q a mentido la voca	hipo)	Alarma mi ausencia toca
	tu in genio Alentar trabaja		yes mi des dicha la caxa
	quando miras como estoy		
	ylo poco q en mi puedo		
Car	Con que de envidias q quedo		
d.^{n} Juan)	Con q de alientos q voy		
hipo)	Mi m^{te} hevenido aver		
	teodora denme paciencia		
	los cielos porqesta ausencia		
	lleballa no e de poder		
	qe nella pienso acabar		q me llama apele ar
	y pues queda el cuerpo encalma		ypues queda el cuerpo encalma
	vaiase ala guerra el alma		vaiase A la guerra elalma
	demis ojos por elmar		demis ojos por elmar
	ydepolvora y deTiros		
	sirban enesta Jornada		
	para dexarmeabrasada		
	mis lagrimas i suspiros		
	y dele elcielo Al s^{or}		y dele el cielo Al señor

	donJuan aunq acosta mia		don J^{n} aun [*sic*] aunque a costa mía
	la vitoria q con fia		la vitoria q confia
	y mereze su valor		ymerezesu valor
			Toca el clarín)
		Teo)	Y a por dos partes se van
			qendos tro pas seReparten
			los q se quedan o parten
			con elRey i con don Juan
			hipolita her mosos dos
			escua drones
		hipo)	ay teodora
			q elalmasemeva agora
			agui la delagua adios
			q ya enelcanpo deespumas
d Ju^{o}	Mi nonbre hede hazereterno		al gaui lanturco veo
hip.	Teodora elalma sigamos		servir de eroyco Tro feo
	q va sin el cuerpo		desus garras ysus plumas
Teo	Vamos		pollo delagui la carlos
Rey	Rui gomez		adios pues Alsol teopones
Rui	Señor		ysus dibinos Blasones
Rey	atierno		oy comienzas ai mi tarlos
	llanto suausencia meobliga		Adios fenis suio ysiga
	donJuan bolbedme a abrazar		atu vivir tutriunfar
	y adiosPrincipe del mar		y adios Príncipe delmar
	y general delaliga		y general delaliga
	Tocando el clarín se entren vnos por vna p^{te} y otros por otra		*Tocan el clarin un poco despues de Averse entrado y dafin la jornada*
	fin delacto 2°		

El nuevo final destaca la despedida de Hipólita para luego quitarla de la comedia. Como de Alfie ha observado, los arreglos del Acto III confirman el cambio conceptual de la obra a partir de dicha enmienda. Eliminan la actuación de Hipólita, ya sea tachando sus tiradas (vv. 3071–3141, 3236–66), ya la mención de ella por otros personajes (v. 3588), ya cambiando el nombre del personaje por otro (*don Juan* v. 3148, *don Lope* vv. 3476, 3530, 3534, *Almendruca* vv. 2991, 3553, *un soldado* v. 3569+, v. 3589). Dicha reorientación re-

salta el perfil heroico de don Juan de Austria, despojándolo de todo interés sentimental que pudiera empequeñecer su estatura como vencedor de Lepanto[9].

Al transcribir el segundo final como una extensión y no como una sustitución del primero, *PM* y *PAD* crean una clausura irresoluta y nunca intencionada por el autor. Como la revisión representa una desviación del concepto original de Vélez, la hemos consignado al aparato crítico.

Otra diferencia se notará en nuestra reconstrucción del texto teatral, que a su vez revela un temple y un ritmo en la exposición dramática que no son evidentes en *PM* y *PAD.* En sus autógrafos Vélez se esmeró en acotar las escenas. Como escenógrafo, era un detallista que sabía conjugar con notable eficacia los signos verbales de su poesía con las circunstancias ambientales y sociales de la 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, el poeta aprovechó un romance tradicional y elementos populares de la fiesta de San Juan, el lujo del convite mismo, la arquitectura y fauna del local y aun la fase lunar, integrándolos orgánicamente para confeccionar una gratísima diversión teatral[10].

Algo de ese mismo sentido presencial se percibe en *El Águila del Agua.* El autógrafo contiene 117 acotaciones que varían desde una sola palabra hasta extensos párrafos. Las minuciosas direcciones son testimonio fehaciente de la talentosa dramaturgia del autor. Pero aunque la dinámica de los coloquios en muchas ocasiones sugiere claramente que el personaje en cuestión dirige sus palabras a sí mismo o al espectador, Vélez acotó solo cuatro apartes (vv. 3225+, 3308, 3461+, 3514+)[11]. En cambio, Manson y yo, apoyados por los análisis teoréticos de la representación teatral, radicados a su vez en la teoría de los signos de Saussure, en la *Rezeptionästhetik* de Jauss y en la teoría de los enunciados de Austin y Searle[12], apuntamos treinta y siete (vv. 277, 306, 311, 452, 457, 463, 466, 539, 548, 612, 621, 690, 708, 1102, 1108, 1117, 1123, 1154, 1161, 1169, 1171, 1175, 1408, 1574, 1587, 1792, 1815, 1819, 1822, 1929, 1967, 2411, 2412, 2790, 3071, 3087, 3649). La mayoría de estos apartes revela los móviles sicológicos que subyacen las situaciones dramáticas. Por ejemplo, a través de

[9] *Ibid.*, pp. 330, 331.

[10] Estos pormenores están detallados en la introducción de Thomas E. Case y en el estudio bibliométrico de nuestra edición crítica, pp. 26–35 y 41–45.

[11] Véase nuestra nota al v. 3225+.

[12] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale;* Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception; idem*, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics;* J. L. Austin, *How to Do Things with Words;* John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language. Cf.* Pierre Larthomas, *Le langage dramatique: se nature, ses procédés;* Manfred Pfister, *Das Drama;* Tadeusz Kowzan, «El signo en el teatro—Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en *El teatro y su crisis actual*, pp. 25–52; *idem*, *Littérature et spectacle;* Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama;* M.ª del Carmen Bobes Naves, *Semiología del teatro.*

los apartes se enuncian el temperamento apasionado de don Juan de Austria (vv. 277–78, 1175–78, 1792, 1819–20, 1822) y su valentía ante un destino heroico (vv. 1408–09, 2413). Asimismo, se revela en los apartes la envidia que tiene el príncipe Carlos de las dotes de su tío (vv. 311–26, 452–55, 463–64, 1171–74, 1815–16, 1967–72, 2411). Algunos apartes los añadimos como una solución práctica que testimonia la entonación de las líneas, ya que los versos en cuestión no encajan bien en el primer plano del diálogo debido a rupturas referenciales, sintácticas, deícticas o semánticas (vv. 457, 1587–98, 1929–30, 3649)[13].

La comedia y la crítica

Parecería que en su tiempo *El Águila del Agua* tuvo poco o ningún éxito, y que su fortuna en los tiempos modernos no ha sido muy feliz. Nunca pasó a la imprenta, y hasta ahora los archivos no han rendido ningún indicio acerca de esta *representación española* aparte de la fecha escrita por el censor en la hoja final del autógrafo. Son imprecisas las primeras noticias críticas acerca de la obra. La Barrera y Durán confundieron *El Águila del Agua* con *El hijo del águila*, otra comedia de Vélez sobre la vida de don Juan de Austria. La ficha de Paz y Melia en el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional* concretó lo siguiente: «Acaso esta comedia—dice Durán—será la misma o una continuación de la que escribió el mismo autor con los títulos de *El hijo del agua* [*sic*] o *El señor D. Juan de Austria.* No es la misma»[14].

La comedia se puso en tela de juicio crítico por primera vez en 1904, en la edición citada de Paz y Melia[15], cuyo prólogo estableció las directrices seguidas por los pocos investigadores que se han interesado en 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 satisfizo 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

[13] Véanse al respecto Nathalie Fournier, *L'aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle*, *passim*; C. George Peale, «Ecdótica, performatividad y la cuestión del aparte», pp. 93–107.

[14] 1: 9–10.

[15] Pp. 180–81.

> 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.

Como custodio del patrimonio literario—(era archivista de la Biblioteca Nacional)—, Paz y Melia dejó en claro que editaba *El Águila del Agua* no por sus méritos literarios, sino porque se trataba simplemente 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 Figueroa 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.

Los juicios de Paz y Melia, arraigados en una mezcla de sentimentalismo romántico y racionalismo neoclásico[16], entonaron el registro crítico que se ha sostenido sin modulación por un siglo. En los 1930, por ejemplo, Forrest Eugene Spencer y Rudoph Schevill describieron *El Águila 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[17].

Durante las tres décadas siguientes Ángel Valbuena Prat repitió los mismos motivos. Para él, *El Águila del Agua* era una producción desigual, «pero de gran fuerza dramática y variedad de personajes»[18]. Prosiguió a señalar significativas líneas intertextuales entre la obra de Vélez y otras de Montalbán y Enciso, pero sin desarrollarlas con análisis pormenorizado. Los apuntes delineados por Paz y Melia sobre las figuras cortesanas y vulgares que comparten las escenas de la comedia han tenido modestas prolongaciones. Dos artículos tratan

[16] *Cf.* Maria Grazia Profeti, «Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, ed. C. George Peale *et al.*, 2–6.

[17] *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara*, p. 127.

[18] *Historia de la literatura española*, 2: 449.

la imagen del personaje titular en la Comedia Nueva[19]. Raquel Minian de Alfie desarrolla un enfoque panorámico cuyo propósito es expositivo y documental. En cambio, Françoise Capdet y Jean-Louis Flecniakoska asumen una perspectiva más concentrada al comentar *El señor don Juan de Austria* de Pérez de Montalbán, *El hijo del águila* y la que nos ocupa. En esta ven a don Juan de Austria como un personaje ejemplar cuya caracterización sirve a un propósito propagandístico ante la decadencia de las circunstancias sociales y políticas del momento. Muy diferente es el enfoque de Edward Nagy, que problematiza las figuras picarescas de *El Águila del Agua*, y en particular Escamilla, en quien ve un parangón con *Guzmán de Alfarache*[20].

. Otra directriz señalada por Paz y Melia se refiere al historicismo de la obra, citando como fuente probable la *Relación del progreso de la armada de la Santa Liga* de Marco Antonio Arroyo[21]. Ningún erudito desarrolla la cuestión de fuentes hasta Paulson y Álvarez-Detrell, que recogen una multitud de datos y anécdotas circunstanciales.[22] Aun así, al fin de cuentas su análisis de los elementos históricos de *El Águila del Agua* repite los pormenores señalados por Paz y Melia, 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*[23].

Con una edición defectuosa y otra no muy fácil de leer, es natural que escaseen estudios de la pieza. Y con la relativa estrechez de los términos críticos que se han concentrado en *El Águila del Agua*, sería fácil concluir que la obra es de poca monta, pero no se justifica pensarlo así. Considérense, por ejemplo, los postulados siguientes, entre sí circunstanciados y trabados.

[19] Raquel Minian de Alfie, «Don Juan de Austria, personaje de la comedia barroca»; Françoise Capdet y Jean-Louis Flecniakoska, «Le Bâtard Don Juan d'Autriche, personnage de théâtre»,. En ambos casos dichos investigadores ignoraron *La mayor hazaña de Carlos Quinto*, también conocida como *La segunda parte del Emperador*, de Diego Jiménez de Enciso. En esta las mocedades de don Juan de Austria constituyen la trama secundaria. Comento la obra en el estudio bibliográfico que precede a nuestra edición de *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, pp. 85–106.

[20] Edward Nagy, «El galeote de Lepanto de Luis Vélez de Guevara: la diversión en vez del escarmiento picaresco» (reimpreso en *idem*, *Villanos, hampones y soldados en tres comedias de Luis Vélez de Guevara*, pp. 25–33); *idem*, «El galeote de Vélez de Guevara y el escarmiento picaresco alemaniano».

[21] Milán, Miguel Tin, 1576.

[22] *Lepanto*, caps. I–II.

[23] Paz y Melia, *loc. cit.*

Primero, *El Águila del Agua* no es del mismo corte genérico como las innumerables comedias de asunto histórico que preponderaban los padrones del teatro clásico. Su concepción y sus procedimientos exigen una aproximación crítica diferente de la que suele usarse al tratar comedias áureas, o como dijo Paz y Melia, «según nuestros gustos de hoy», sean de 1904 o de un siglo más tarde.

Segundo, *El Águila del Agua* celebra los mitos y la historia de los Hapsburgos españoles, pero el historicismo del espectáculo no se limita a la recreación de anécdotas tomadas de las crónicas. También está plasmado materialmente en el vestuario, en los accesorios y en los telones pintados, que aluden a las pertenencias de las colecciones reales. Efectivamente, el campo semiológico de la obra funcionó dentro de un marco empírico tan estrecho, que muchos de sus elementos teatrales no habrían podido apreciarse sino por los *cognoscenti* que frecuentaban los corredores, galerías y dependencias del Real Alcázar. En otras palabras, la *Representación española* fue concebida principalmente para la cúspide del orden social y político de la Corte—los Reyes, el Conde-Duque, los Grandes y las damas de honor. Siendo así, sería de suponer que la pieza reflejara la ideología de la dinastía bajo Felipe IV, pero es más, en varios parlamentos se notan detalles que coinciden estrechamente con las propuestas que a la sazón el conde-duque de Olivares estaba gestionando con el Rey y con los Consejos como parte de su proyecto reformador. La circunstancia lleva a un tercer postulado.

El tema de *El Águila del Agua* sugiere prima facie que fuese una obra de ocasión para un 7 de octubre, el aniversario de la batalla de Lepanto. Los factores enumerados, acoplados con pormenores biográficos que en *A* constan en el puño y letra del comediógrafo, permiten fijar un *terminus a quo* a fines de septiembre de 1632. Por otra parte, existe una relación orgánica entre la obra y la sala principal del palacio nuevo que se llamaría el Salón Grande, de Reyes, de Reinos, de Comedias, o simplemente, el Salón. Dicha relación ubicaría el estreno de la obra en octubre de 1634 o después. Pero es bien posible que el *terminus* y *locus ad quem* de la obra fuese el 4 de diciembre de 1633, en ese mismo recinto. La noción está avalada por un cúmulo de motivos internos y por circunstancias externas que llevan a conjeturar que la *Representación española* de Vélez de Guevara fue uno de los actos de las festividades inaugurales del complejo nuevo que por decreto real se llamaría el Palacio del Buen Retiro.

Finalmente, los comentaristas sin excepción han censurado la estructura inconexa de *El Águila del Agua.* Como se verá a continuación, esa «laxitud» estructural es una cualidad innata del género mito-dramático, pero en este caso es también una consecuencia de un intencionado concepto dramático que ensanchaba la visión de las memorias de Lepanto. Además de iterar la historia oficial, destacando a los personajes que protagonizaron la batalla, la *Representación española* proporciona un atisbo de la intrahistoria del acontecimiento. Revela asimismo la vivencia «infrahistórica» del vulgo, personificado por una comparsa de tipos teatrales y picarescos—una dueña, una criada, galeotes, un vejete, un poeta—, y también por dos figuras populacheras, históricas ambas, el notorio hampón Pero—esto es, Pedro—Vázquez de Escamilla, y María la

Bailadora, evocada, como señaló Paz y Melia, en el personaje de Almendruca, y añadiré también en el de la buscona Hipólita. La yuxtaposición constante de sucesos y situaciones heroicos con otros ficticios y explícitamente antiheroicos produce efectos inquietantes. Se equiparan historia, intrahistoria e «infrahistoria». Las tres vivencias se funden y se relativizan. De ello emerge un subtexto irónico que transmite mensajes sorprendentes acerca de las realidades de los 1630.

El Águila del Agua *como mito-drama*

El Águila del Agua celebra la vida de don Juan de Austria y la gloria de Lepanto, pero la obra no entronca genéricamente con la profusión de comedias históricas del Arte Nuevo. Ni siquiera se trata propiamente de un drama en el sentido aceptado. Pertenece a otra tradición genérica, que a su vez se ha llamado «mito-drama», «drama ceremonial», «espectáculo cortesano» y, más generalmente, pero con menos precisión, «comedia de fiesta» o «comedia cortesana»[24]. El mito-drama escenifica historias ya conocidas por el público, historias que tienen un significado especial para sus destinatarios y que se perciben por la mentalidad colectiva como mito. Por esta razón, entre los géneros teatrales, el mito-drama es quizás el que está ligado más estrechamente con la cultura que lo produce. Como uno de sus propósitos es el de reforzar el sentido de posesión comunal con respecto al mito tratado, el atractivo y la dificultad del mito-drama para el lector actual residen precisamente en el grado en que se mezclan lo popular y lo esotérico. Los elementos populares hubieran sido obvios para el público inmediato, pero son difíciles de apreciar para quienes se encuentren fuera de aquel círculo[25]. 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 del discurso mito-dramático no existe tanto en el texto como en la conciencia que el público tiene de los eventos representados y del significado expresado tradicionalmente por ellos.

[24] El concepto de «mito-drama» como subgénero dramático fue propuesto primero por Northrop Frye en *Anatomy of Criticism* (versión castellana, *Anatomía de la crítica*, trad. Edison Simons, 373 ss.). Su idea fundamental ofrecía nutridas nociones con que tratar dramas tan diversos como los autos sacramentales de Calderón, *Tamburlaine* de Marlowe, *Henry V* de Shakespeare, *La Numancia* de Cervantes, *Le Cid* de Corneille y *Hernani* de Hugo. Los plan teamientos iniciales de Frye fueron matizados años después por Herbert Lindenberger bajo la rúbrica de «drama ceremonial», en *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality*, p. 78 ss. Lindenberger precisa la nomenclatura taxonómica de Frye, extiende sus términos y los aplica a casos específicos, analizando la función particular de la estructura de la trama, de la caracterización del héroe y del lenguaje retórico. Describe también el sentido de presencia espacio-temporal y la visión apocalíptica que suelen observarse en el drama histórico, y cómo estas funcionan afectivamente respecto al público.

[25] Frye, p. 374. *Cf.* las observaciones de Ignacio Arellano citadas más adelante en la n. 87.

Uno de los elementos principales del mito-drama que contribuyen a crear la experiencia comunal es la conciencia que el público ya tiene de la historia o mito puestos en las tablas. 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 tiene mucho menos importancia en obras de este género que en el drama mimético, porque el lenguaje, como proceder discursivo, es una realidad ya compartida entre los personajes «míticos» y el público. En cambio, los componentes teatrales como la vestimenta, los aparejos y las tramoyas actualizan la «realidad» del mito o historia y evocan una reacción comunal de *admiratio.* Dicha reacción no es racional, sino sensible[26]. La *admiratio* eleva lo universal, es decir, las pasiones y las ideas, sobre las particularidades tanto de la historia dramatizada como de las circunstancias empíricas de la representación teatral. Durante el espectáculo el público se conmueve por las glorias y escarmientos de los mitos nacionales; experimenta aquellas vivencias y las confirma en su conciencia comunal.

Aunque el mito-drama tiende a elevar lo general sobre lo particular, enfatiza la actualidad del público, evocando meticulosamente las características del ambiente espacio-temporal vivido por los destinatarios a través del espectáculo escénico. Por lo tanto, el principio unificador de obras de este género ha de buscarse frecuentemente en la puesta en escena. Ahí es donde se revelan su calidad verdadera y su habilidad de vincular el pasado mito-histórico con la actualidad vivida en una experiencia comunal. El procedimiento proyecta el pasado al presente, y viceversa. Suele producir notables incongruencias, pero establece puntos de referencia explícitos que involucran al público en la historia dramatizada.

Mito, historia, actualidad, espectáculo: estos son los componentes genéricos con los cuales Vélez de Guevara teatraliza la historia de los tiempos de Felipe II, enunciándola en los términos del ambiente de la Corte de Felipe IV. Desde un punto de vista teórico, dichos componentes están implicados en el título, *El Águila del Agua, representación española.* El resonante sobrenombre *Águila* utiliza el símbolo universal de numerosas connotaciones[27] para apodar al héroe de Lepanto, don Juan de Austria. También denota la divisa imperial de los Habsburgos. El subtítulo, *representación española*, constituye un sintagma que ofrece múltiples posibilidades combinatorias, incluso irónicas. La puesta en escena —la *representación*— de la obra recrea —*representa*— grandes eventos del pasado y también escenifica —otra vez,

[26] *Cf.* la noción de la «forma significativa» propuesta por Suzanne K. Langer, en *Feeling and Form: A Theory of Art*, caps. 3, 4, 14 y 15. Se refiere a «the articulate but non-discursive form having import without conventional reference, and therefore presenting itself not as a symbol in the ordinary sense, but as 'significant form,' in which *the factor of significance is not logically discriminated, but is felt as a quality* rather than recognized as a function» (p. 32. El énfasis es mío). O sea, «forma significativa» denota la expresión concertada de las formas verbalmente inefables de lo percibido, de *sentience.* Mi aplicación de los principios de Langer va a ser libremente analógica, lo cual se hace obvio al comparar mi análisis con el método aplicado por la distinguida filósofa en sus comentarios acerca del drama en los caps. 17–19.

[27] Véase, por ejemplo, Covarrubias, *s. v.* «águila».

representa— realidades de la vida de los 1630. Por otra parte, el calificativo *española* puede entenderse como una 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 también como una afirmación nacionalista ante las corrientes de la historia internacional. O bien, el adjetivo puede referirse tanto a las circunstancias del momento actual como a los acontecimientos del pasado. Las ironías emergen de la estructura dramática, que yuxtapone a personajes cortesanos y picarescos, y de la estructura lingüística, que yuxtapone tres códigos distintos—uno histórico y ceremonial, otro intrahistórico e informal, y otro «infrahistórico», salpicado con el colorido lenguaje del hampa. Y si el subtítulo *representación española* puede entenderse irónicamente, habrá que cuestionar si *Águila del Agua* también encubre alguna travesura. Por ejemplo, si *águila* simboliza el poder imperial, ¿qué valdría ese poder en *el agua*, en alta mar, en un imperio sin sede, sin feudos ni deudos, sin rentas ni dónde disfrutarlas? El significado definitivo de *representación española* dependerá en última instancia de cómo se perciba el grado a que la obra comprime y subvierte el pasado y el presente de la historia nacional. Es innegable en todo caso que *El Águila del Agua* encomia y celebra la historia y el mito del gran acontecimiento de Lepanto. De hecho, entre todas las comedias del Arte Nuevo, no hay otra que lo represente con tanta explicitud[28].

La acción se abre con la llegada de Escamilla y su compañera Almendruca a Madrid:

ESCAMILLA. Ya tomamos
de tantas tormentas puerto,
gracias a Dios, aunque es golfo,
Almendruca, el más soberbio
del mundo Madrid, y más,
madre de los forasteros
y patria común de todos[.] (vv. 21–27)

Al atravesar la ciudad, Escamilla describe los puntos de interés, especialmente para hampones:

Esta es la calle
tan nombrada de Toledo,
garganta por donde siempre
entra y sale un mundo entero

[28] Afamado por el rumbo y tropel de sus espectáculos y «comedias de ruido», el propio Vélez fue el autor de numerosos casos análogos. Por ejemplo, con semejante explicitud escenificó la batalla de Alcázarquivir en *La jornada del Rey don Sebastián en África* y la de Aljubarrota en *Si el caballo vos han muerto, y Blasón de los Mendozas.* Asimismo, teatralizó la defensa de Tarifa en *Más pesa el Rey que la sangre, y Blasón de los Guzmanes*, las campañas de San Luis Rey en *El mejor rey en rehenes*, la conquista del Perú en *Las palabras a los reyes, y Gloria de los Pizarros*, la derrota argelina de la flota imperial en *La mayor desgracia de Carlos Quinto* y las miserias de la soldadesca en los Países Bajos en *Los amotinados de Flandes.*

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 esa es la calle
Mayor, mayor embeleco
del orbe, por donde en corso
salen en bucos diversos
las piratas de medio ojo
a cautivar los talegos
que nunca dan a rescate. (vv. 33–61)

La corografía esbozada por Escamilla con matices costumbristas ubica la acción en el consabido espacio vivencial de la Villa de Madrid, pero sin particularizar ningún marco temporal. El entorno podría ser la Corte en la época de Felipe II o en la actualidad de los 1630. Se fija el tiempo cronológico en la primavera de 1571 cuando el jaque y Almendruca llegan al Juego de la Pelota,[29] dependencia del Real Alcázar donde «entretenerse acostum-

[29] He aquí un ejemplo de las libertades que Vélez toma a lo largo de este mito-drama, ya que no había solo un 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 claramente 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*, pp. 220–30, 264–89; Véronique Gérard, *De castillo a palacio: el Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, p. 141; Virginia Tovar Martín, «El pasadizo, forma arquitectónica encubierta en el Madrid de los siglos XVII y XVIII», pp. 32, 34). El carácter público del sitio fundamenta el fácil

bra / de Castilla lo más bueno» (vv. 107–08), y ven salir los que van a ser los capitanes de la Santa Liga en Lepanto, don Diego de Córdoba, don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, el genovés Juan Andrea de Oria, el napolitano Marco Antonio Colona y Agostino Barbarigo de Venecia. Luego entran don Ruy Gómez de Silva, marqués de Éboli y amigo íntimo del rey Felipe, y el Maestro de Campo don Lope de Figueroa, que se describe como «mal cristiano, / pero buen católico» (vv. 1477–78), y quien en el curso de las tres jornadas tropezará en sus notorios juramentos no menos de veinticinco veces. Finalmente salen a escena las figuras reales, el rey Felipe II, el príncipe Carlos y el personaje titular, don Juan de Austria. Como ha señalado Valbuena Prat, la presente es «posiblemente la más antigua escenificación de esta galería de personas egregias»[30].

Valbuena ha querido ver al rey Felipe como una figura convencional rígida y estatuaria[31], mas no debía de verle así la compañía que presenció el estreno de la obra. Para aquellos destinatarios el personaje que Vélez puso en las tablas habría reflejado una realidad empírica. Por una parte, su caracterización corresponde a la imagen con la que Enciso y Lorenzo Vander Hammen representaron al monarca en proyectos encargados por la Corona—sobrentiéndase, por Olivares—para la edificación del Rey y los jóvenes de la corte[32]. Por

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 pudiera ocupar sus ocios con el privilegiado círculo de sus amistades en la privacidad del Palacio (ver José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, pp. 118–27). O sea, el dramaturgo toma la realidad empírica de dos espacios, una realidad inmediata y familiar de su público, y los comprime en un solo espacio dramático.

[30] *Historia de la literatura*, 2: 383. Habría que delimitar la contingencia reconocida por Valbuena en ese «posiblemente», pues están *El segundo Séneca de España* y *El señor don Juan de Austria*, de Pérez de Montalbán, publicados en *Para todos* (1632). (La primera pieza está citada en la tabla de aquella miscelánea con el título alterno de *La comedia de Felipe Segundo, y el Príncipe don Carlos*). También habría que tener presentes *Don Carlos* y *La mayor hazaña de Carlos Quinto*, citada en la n. 19, compuestas por Jiménez de Enciso *a quo* 1–XII–1625.

[31] *Historia del teatro español*, p. 285. Debe observarse que en *Don Carlos* y en *La mayor hazaña de Carlos Quinto*, Enciso pintó a un Felipe mesurado, grave y racional, pero sin la rigidez, el retraimiento ni la falta de simpatía alegados por Valbuena. Es probable que el personaje acartonado se remonte a las comedias citadas de Montalbán. *Cf.* José María Torrijos, «Felipe II, personaje teatral», en *Felipe II y su época*, 1: 371–413.

[32] La compañía de Antonio de Prado representó *La segunda parte del emperador Carlos Quinto*, esto es, *La mayor hazaña*, ante la Casa Real el 22–VII–26 y otra vez el 3–XII–34 (N. D. Shergold y J. E. Varey, «Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays», p. 219). De Vander Hammen son las biografías *Don Felipe el Prudente, segundo de este nombre, rey de las Españas y Nuevo Mundo* (Madrid, Viuda de A. Martín, 1625; 2.ª ed. 1632) y *Don Juan de Austria* (Madrid, Luis Sánchez, 1627). Vander Hammen concluye su historia del rey con la semblanza siguiente: «Tenia don Filipe (porque ni esta menudencia quede por aduertir) la frente clara y espaciosa, los ojos grandes, despiertos, garços, con mirar tan graue, que ponia reuerencia el mirarlos, y le hazia agradable rostro hermoso, señoril presencia, buena disposición de cuerpo, aunque no grande, perfeta vista, y en el oìr tanta sutileza, que no sabiendo la musica, ni que termino de voz tenia, juzgaua en ella aduertidamente; agudeza de ingenio, gran memoria, inclinacion a lo justo, impression facil de la virtud, alegria y temperamento sanguineo, de mediana mistura de melancolico. […] Preciose mucho de [su grauedad], y de parecer en cierto modo seuero, calidad importante en los Reyes y Principes soberanos para que ninguno se

otra, habrían reconocido en seguida el historicismo de su presencia física. En ambos casos el privilegiado círculo palatino se habría deleitado en el retrato viviente creado por Vélez:

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. (vv. 328+–45)

---

les atreua, y de todos sean venerados: nunca dio con esto ni a sus mas domesticos ocasion de disminuirle vn punto el temor y respeto que le deuian. La grauedad assienta bien siempre en vn Principe, si bien no en todos Reynos y Monarquias, porque los espiritus y naturales de las gentes no son vnos en todas partes. […] Sv igualdad de animo libre, no sugeto a perturbaciones, triunfo del mismo, con juizio firme, sin venir a mas ni a menos, por contento, pena, o ira: pues jamas se vio en el sin freno, vsando con alabança y templado imperio de su fortuna, con tal compostura, que parecia nacido para reynar. […] Fue en el despachar […] nunca cansado con reparticion del tiempo, y aun vsurpaua al descanso alguna horas. De camino lleuaua su bolsa de papeles con que se entretenia, poniendo el mayor gusto en esta mayor ocupacion: continuòlo hasta quele hizieron traer el compas mas a espacio los caminos forçosos, y la edad trabajosa y enferma. Con lo que decretaua por si mismo en dos horas ocupaua todos sus Tribunales y Secretarios, bien atento al despacho de las cosas de Estado y Hazienda, viendo lo escrito, apuntando la distincion, y mas en las cartas de Principes, donde queria el estilo tan obseruante del decoro deuido a su grandeza, sin quitar de la cortesia, que sin adulacion se loaua mucho» (*Don Felipe*, 2.ª ed., fols. 124v–25r, 131, 132).

En la acotación llaman la atención los detalles de la «*barba pequeña entrecana*» y las «*calzas, capa y gorra, bota justa negra*», ya que evocan los retratos de Alonso Sánchez Coello y Juan Pantoja de la Cruz, que a la sazón colgaban en Palacio[33]. El Rey proyecta la imagen de poder, de hermetismo y de severidad como la que fue plasmada tan eficazmente por Pantoja[34]. Más adelante, don Lope de Figueroa explicitará admiración y asombro ante la enigmática figura del soberano. La nota del valiente capitán impresiona como curiosa, porque expresa su pasmo —desde luego, su pasmo es cómico—refiriéndose metonímicamente a las prendas acotadas:

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)

Asimismo, la imagen y caracterización del protagonista parecen inspirarse directamente en cuadros de las colecciones reales y en las semblanzas que se leían de él en las crónicas oficiales[35]:

[33] Dentro del sistema semiológico de la colección real los dos cuadros debían de verse como complementarios. El retrato de Coello (fig. 2), conservado en el Museo del Prado, núm. 1036, durante el reino de Felipe IV colgaba en la «pieza de la Torre» (*Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, ed. Santiago Saavedra, 135–36). La pintura de Pantoja (fig. 3), conservada actualmente en la Biblioteca de El Escorial, figuraba entre dieciséis retratos de aquel pintor en el inventario de 1686 (Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, pp. 29, 88). *Cf.* Rose Marie Mulcahy, «La imagen real o la real imagen: imágenes y percepciones de Felipe II», en *La monarquía de Felipe II a debate*, pp. 473–96.

[34] *Cf.* «[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» (Checa, *Felipe II*, p. 445).

[35] Vélez pudo inspirarse en dos retratos que Sánchez Coello pintó de don Juan de Austria. El primero (fig. 4), colgado en el Monasterio de las Descalzas Reales desde la muerte de Felipe II (una copia, conservada ahora en Toledo en el Museo de Santa Cruz, quedó en la colección real), es una imagen de don Juan a los veinte años modelada en el retrato de Felipe II por Ticiano (*cf.* el núm. 411 en el Museo del Prado). En ella se aparece el protagonista con armadura de tres cuartos, con la coraza ceremonial, una banda roja y el bastón de mando en la mano derecha y la otra empuñando la espada (véase *Alonso Sánchez Coello*, p. 150). La imagen hubiera sido muy a propósito en el ceremonioso final del Acto II. El otro retrato de don Juan (fig. 5) pudo ser la fuente para su

[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)

Los rasgos del infortunado príncipe Carlos también parecen tener su inspiración en la biografía sancionada por la Corona y en otros retratos de la colección real[36]:

---

caracterización presencial en el Acto III. Se ha supuesto ser una obra realizada *in absentia* por fines de 1571. El inventario del Guardajoyas de Felipe II describió al protagonista del cuadro así: «[A]rmado, con calças coloradas y collar del tusón sobre las armas y un león echado a los pies» (*ibid.*, 78). No obstante el vocabulario alegórico, el retrato presenta una imagen de don Juan más franca e informal, de cuerpo entero. Su armadura es el peto de campaña, 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 usaban los cortesanos 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 dureza de las armaduras e, implícitamente, la fortaleza del héroe. Las contexturas evocan también el lado suave de su carácter. Copias modernas se conservan en el Museo Naval y en las colecciones escurialenses. Conviene apuntar también que el peto del cuadro es el mismo que se conserva en la Real Armería, E.62 bis. Ver al respecto Conde V.do de Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, 167.

Por otra parte, he aquí la descripción con la que Vander Hammen cierra su biografía de don Juan de Austria. Nótese cómo los rasgos «donjuanescos» de su imagen popular, dramatizados en los Actos I y II de *El Águila*, se entrevén 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 osadia. 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*, fol. 326).

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 este, miedo. (vv. 246–60)

El historicismo de *El Águila del Agua* no está limitado a los grandes personajes. Vélez evoca la memoria de María la Bailadora, no solamente en el personaje de Almendruca, como señaló

[36] Los retratos del príncipe Carlos no desmintieron su temperamento inquieto. El más famoso de ellos (fig. 6) colgaba, con los de su padre, en el Aposento de las Furias. (En contra de generaciones de un consenso equivocado, la atribución del cuadro fue resuelta definitivamente por Ilya Sandra Perlingieri en *Sofonisba Anguissola: The First Great Woman Artist of the Renaissance*, pp. 129–35—cf., por ejemplo, Stephanie Breuer-Hermann, *Alonso Sánchez Coello*, pp. 25, 140–41—, pero argumentos sobre la atribución en nada afectan el punto aquí, puesto que dicho retrato constituía un componente importante de la colección real.) En otro retrato del Príncipe (fig. 7), el pintor—Sánchez Coello—dibujó el rostro del natural, ejecutando el resto en el taller (*ibid.*, 141). *Cf.* la semblanza, franca, pero en todo discreta, de Vander Hammen en *Don Felipe el Prudente*: «Fve el primero de todos [los placeres del rey Felipe] Carlos, y el que mas embaraçò a su padre con su natural inquieto [...]

«Era hijo mayor vnico, y assi se fue criando hasta los catorze al lado de los Reyes de Bohemia, y de la Princesa doña Iuana sus tios, Gouernadores de España por las ausencias de su padre, atendiendo todos a la conseruacion de su vida mas que a su conueniente educacion. Boluio don Filipe de Flandres, y aunque le vio poco corregido, le dexò en algunas licencias de la edad mal segura y verde, por no ser notables, pareciendole haria el tiempo conocerse en su grandeza, dignidad y saber, a lo que por ella estaua obligado. Siendo de dieziseis, en el de sesenta, fue jurado Principe en Toledo con la mayor solenidad que jamas vio España, y aduirtiendo conuenia ya con discrecion encaminarle en lo que su juuentud requeria, fiando poco de su fundamento, le reformò don Filipe la casa, y embio a Alcala de Henares con su tio don Iuan de Austria, y el Principe de Parma Alexandro Farnese, para que aprendiessen Latin, y lo que deuian saber de las gracias y gentileza.

«A nueue de Mayo, en el de sesenta y dos, baxando con poco tiento vna escalera bolò muchos passos, y dando con la espinula y cerebro en algunos, quedò mortalmente herido. [...] Curò luego Andreas Busili, famoso Medico natural de Bruseles [*sic*], al Principe: y para dar curso a la fluxion que se corrompia dentro, tuuo necessidad de abrirle la crana, con que quedô desde entonces con cerebro debil, y sugeto a derramarse, las operaciones del espiritu diuididas, y el entendimiento subsestible [*sic*] de todas impressiones, y sugeta menos la voluntad a la razon, y ajustada con la de su padre de lo que conuenia» (fols. 114v–15v).

Fig. 2—Alonso Sánchez Coello, *Felipe II*
Museo del Prado, Madrid

Paz y Melia, sino también en el de Hipólita, la ambiciosa cortesana que persigue agresivamente a don Juan, y quien en el Acto III sale disfrazada de hombre—como «don Hipólito»—y acaba siendo un héroe de la batalla. El historicismo incluso se extiende a Pero Vázquez de Escamilla: fue el jaque y matón más notorio del reino en la primera mitad del siglo XVII.

Por otra parte, Vélez da un marcado sentido de autenticidad histórica con citas tomadas de las crónicas oficiales. En el 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 General en Mar y Tierra (rr. 9–27, que siguen al v. 1932). Y en el Acto III, cuando los generales de la Santa Liga se reúnen en la cubierta del buque insignia para planear su estrategia, el diálogo transcribe las actas de aquella consulta como fueron recordadas por los cronistas de la batalla (vv. 3278–3432)[37].

[37] *Cf. ibid*, fols. 167r–71r, que citamos en nuestra nota al v. 3401 ss. 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)*, 1: 116–19.

Fig. 3—Juan Pantoja de la Cruz, *Felipe II*
San Lorenzo de El Escorial

El historicismo es patente también en la escenografía. Bien sabida es la fama que Vélez de Guevara tenía por su uso de tramoyas. Aunque en el presente caso no se sirvió de ninguna máquina, los efectos teatrales que logró con telones y lienzos pintados son muy eficaces. En un momento el dramaturgo convierte una parte del espacio teatral en la real de Luch Alí. Imagínese cómo se sentirían los espectadores al presenciar el espectáculo sonoro y visual de la escena siguiente:

> *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 de caballo, y diga* LUCH ALÍ, *turco, con bengala, sobre la proa:* (v. 3152+)

Fig. 4—Alonso Sánchez Coello, *Don Juan de Austria* (copia)
Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid

Y esta que ocurre momentos antes de la batalla:

> *Agora, desde lo más alto del teatro, se sube o esparce un estandarte,*
> *el mayor que ser pueda, con un crucifijo pintado en él muy grande.*
> (v. 3456+)

La decoración y el estandarte en la popa de la galera turca deberían de evocar algunos de los notorios trofeos de la batalla de Lepanto. El estandarte del v. 3456+ sería una reproducción o de la 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, conservado en la misma ciudad en el Museo de Santa Cruz. En su tiempo eran los trofeos más preciados que volvieron a España de Lepanto. La cola de caballo sería copia de otro trofeo en la colección de la Armería del Palacio Real, custodiado entre la celada y el brazalete de Alí Bajá y los arcos, aljabas, carcajes, rodelas, banderas enemigas y estandartes tomados en la gran batalla. Semejante atención se da a las armaduras de don Juan de Austria, también conservadas en aquel museo (vv. 3442–68)[38].

[38] *Cf.* los núms. M.18–M.41. Véase Conde de Valencia de Don Juan, pp. 341–42, 367–75.

Fig. 5—Alonso Sánchez Coello, *Don Juan de Austria* (copia moderna)
Museo Naval, Madrid

El énfasis que Vélez asigna a los trofeos es significativo, porque además de recrear vivamente la historia y proporcionar un sentido de presencia y autenticidad, está en perfecta sintonía con los ideales que en aquellos tiempos movían al régimen filipo-olivareño[39]. Ese realismo material está sostenido hasta la escena final e incluso se proyecta a los personajes picarescos:

[39] 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 de su poder puesto que, como ha comentado 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» (*El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*,

Fig. 6—Sofonisba Anguissola, *El Príncipe don Carlos*
Museo del Prado, Madrid

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:* (v. 3606+)

En suma, la teatralidad de *El Águila del Agua* como mito-drama histórico es notable, porque es obvio que el autor se esmeró en pormenorizar su *representación española* con exactitud y fidelidad a los hechos. En lugar de evocarlos alegóricamente con abstracciones

p. 414). «La definición—escribe—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

Fig. 7—Alonso Sánchez Coello, *El Príncipe don Carlos* (detalle)
Kunsthistorisches Museum Wien

verbales y escénicas como las que solían caracterizar los dramas ceremoniales del Barroco europeo[40], los representó con un realismo literal que llega a los detalles pequeños.

El realismo también es coyuntural. La acción de los Actos I y II transcurre en el palacio, dependencias y alrededores del Real Alcázar. A partir de la escena en el Juego de la Pelota el diálogo sitúa el movimiento de una parte del Palacio a otra con referencias a corredores, balcones y patios (vv. 185–86, 385–86, 1808), y se mencionan el Jardín de la Priora y la Guardiana (vv. 777–80). En varios momentos el aposento de don Juan llega a ser un elemento funcional en el desarrollo de la acción (vv. 531–34, 783 ss., 1196–1202, 1391–94, 1411 ss., 1551 ss., 1916–18). Hasta la viviendas más íntimas están escenificadas con el mismo literalismo material como el que usa al teatralizar la batalla. El principio del Acto II presenta al *«Señor Don Juan acabando de vestirse».* Los criados le dan *«la espada, la capa y el sombrero y los guantes en una salvilla»* (v. 1206+) mientras cuatro músicos le divierten con una letra conceptista que evocaba la vista desde la Galería del Cierzo y los balcones septentrionales del Alcázar[41]:

Felipe el Hermoso, de Gonzalo Fernández de Córdoba y, en una sintonía entre lo histórico y lo legendario, del Cid Campeador» (*ibid.*, 412–14). *Cf. idem*, *Felipe II*, *passim*, donde con extraordinaria comprehensión Checa 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, 1621–1665*, pp. 307–17.

[40] Véase Kristiann P. Aercke, *Gods of Play: Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*, pp. 18–25.

[41] La canción equipara la vista matutina de la Sierra de Guadarrama con prendas que en los 1630 estaban de moda entre las damas de la Corte. Las montañas se presentan como un turbante rematado por una horquilla en figura de media luna. La escarcha y la nieve se transforman metafóricamente en volantes rizados

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. 1179–86, 1207–10)

El realismo material con el que Vélez escenifica los pormenores de la vivienda familiar de Palacio opera asimismo en el primer plano de la acción dramática cuando representa el partido en el Juego de la Pelota (vv. 183–210, 346–425). Para el lector actual la secuencia parecerá algo vaga, pero al público del Seiscientos no le extrañaría que el pelotero saliera inflando pelotas con una jeringa. Comprendería en seguida las connotaciones didascálicas del diálogo: que el partido se jugaba entre dos equipos de tres hombres con palas de madera y pelotas, y que los saques del pasajuego tenían que caer dentro de cierta zona marcada, como en el tenis. La representación del partido había de ser literal y no mímica, ya que las acotaciones del poeta reflejan el problema práctico de no poder controlar los saques y vueltas. Escenifica solo la 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.* (v. 398+)

Tan acusada es la exactitud del detalle verbal y escénico a lo largo de la obra, que sorprende la vaguedad de una nota en un momento crítico. Después de la acotación del v. 3152+, citada anteriormente, sale el almirante turco a declamar una arenga a sus tropas (vv. 3153–3210). 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. (v. 3210+)

---

por el viento. La moda oriental vuelve a aparecer en *El Diablo Cojuelo*, Tranco VIII, p. 102:

> ¡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.

Las connotaciones de la canción no se habrían perdido en los destinatarios del espectáculo, puesto que en esa misma fachada del Palacio el Conde-Duque tenía sus aposentos. Véanse 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.

A continuación se escenifica la consulta de don Juan y sus generales en la popa de la galera Real. Como queda dicho, la secuencia se lee como un trasunto de las crónicas, y la concisión con la que Vélez apunta la salida a escena de los generales sugiere que su caracterización está realizada con el mismo retratismo como en la evocación de las imágenes de los 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,* [...] (v. 3262+)

En contexto tan pormenorizado, la acotación al v. 3210+, que solamente apunta *«Cúbrase la galera»* e indica que el tablado *«representa la Real»*, impresiona como elíptica, sobre todo cuando se considera el literalismo con que a lo largo de la obra se puntualizan el espacio y la acción en las acotaciones y en el diálogo. Dentro del sistema semiológico del mito-drama, es dudoso que el diálogo sostenido entre don Juan, don Lope e Hipólita transcurriera en tabla rasa. Más probable es que, al acotar que el tablado *«representa la Real»*, Vélez usara el término como una dirección escénica, y no como una metáfora poética. Cabe preguntar, entonces, ¿cómo «representaría» la Real? Permítaseme proponer la siguiente respuesta.

El trofeo más grande de la batalla de Lepanto era la galera Real de don Juan de Austria, que después de volver a España se amarraba y se mantenía en las Reales Atarazanas de Barcelona, donde en la actualidad se puede ver su maqueta en el Museo Marítimo. Cuando el rey Felipe primero autorizó su construcción, dio precisas órdenes de cómo había de ser la decoración de la popa, es decir, la parte frecuentada por don Juan, como capitán 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, por encima de 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 los tiempos de Felipe IV no era necesario dar una gira a Barcelona para apreciar la decoración de la Real, puesto que estaba descrita pormenorizadamente en la crónica de Vander Hammen, publicada, recordaráse, en Madrid en 1627 por el impresor del Rey, Luis Sánchez. No cuesta mucho imaginarse, entonces, que el telón que cubrió la galera de Luch Alí en la acotación del v. 3210+ estuviera pintado con las imágenes detalladas en la «historia oficial» de Vander Hammen[42].

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; elevarían las particularidades históricas al plano de lo universal poético; expondrían escénicamente los valores éticos y morales que desde el punto de vista católico motivaron la gran empresa de Lepanto; y encajarían perfectamente con la ideología que inspiraba el coleccionismo

[42] Para facilitar pruebas de esta hipótesis, véase la relación de Vander Hammen, reproducida en el Apéndice. *Cf.* además Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, p. 130.

de los Habsburgos españoles. Al decir esto último, me refiero en particular a la ornamentación del Salón de Reinos, que con sus cuadros monumentales dramatizaba el poder de Felipe el Grande como propulsor de la historia reciente de la dinastía en Europa y ultramar y proyectaba los ideales y virtudes de su monarquía hacia el futuro con el retrato del príncipe Baltasar Carlos[43]. En diciembre de 1633, la construcción estaba terminada. Aunque la decoración no se perfeccionaría hasta abril de 1635, el concepto y su realización hasta el más mínimo detalle debían de estar trazados desde el principio por Diego de Velázquez y Jerónimo de Villanueva, siempre con la sanción del Conde-Duque[44]. El conjunto sería un mito-drama arquitectónico, una «representación española» que fundía mitología, biografía, historia pasada, presente, futura, e incluso institucional y política. En las paredes longitudinales entre los balcones se representarían pictóricamente las campañas militares en Europa y América, ejecutadas por Cajés, Carducho, Castelo, Leonardo, Maino, Pereda, Zurbarán y, máxime entre ellos, el Pintor del Rey, Velázquez. En el extremo poniente colgarían sus retratos de los padres del rey actual; en el otro extremo, en la cabecera del recinto, el propio Felipe, la reina Isabel y el príncipe Baltasar Carlos. Integrados entre aquella galería de historia y biografía colgarían en las sobreventanas *Las fuerzas*, o *Los trabajos, de Hércules* de Zurbarán. Finalmente, arriba, en los lunetos de la bóveda de cañón, como para enmarcar dichos elementos, estaban pintadas las insignias heráldicas de los reinos del Imperio[45].

Similarmente, al recrear la popa de la Real, el telón pintado que estoy proponiendo vincularía la vida de don Juan de Austria y los valores universales de la mitología como fueron interpretados por los Habsburgos españoles, y daría presencia material a otro trofeo de las colecciones reales. Dados los propósitos de *El Águila del Agua* y el sistema interno de su teatralidad mito-dramática, y dadas las coincidencias temáticas y vivenciales que compartía con el proyecto del Salón de Reinos, la conjetura parece plausible.

¿Cuándo y por qué se compuso El Águila del Agua, representación española?

La producción de *El Águila del Agua* requería dos compañías combinadas: hay dos conjuntos de coro; el Acto II se cierra con un cortejo-procesión militar doble; y la escena de la

[43] Véanse los diversos ensayos sobre las colecciones reales en *El Real Alcázar de Madrid*, pp. 176–427; y sobre el Salón Grande del Buen Retiro, Elías Tormo y Monzó, «Velázquez, el Salón de los Reinos del Buen Retiro y el poeta del palacio y del pintor», en *Pintura, escultura y arquitectura en España*, pp. 127–246, especialmente pp. 132, 177–80, Jonathan Brown y J. H. Elliott, *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, cap. 6, especialmente pp. 156–61; también Jeannine Baticle, *Zurbarán*, pp. 161–63.

[44] Ver María L. Caturla, «Zurbarán en el Salón de Reinos»; *idem*, «Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro». Cf., en cambio, Antonio Bonet Correa, «Velázquez, arquitecto y decorador», p. 217

[45] Ver Tormo y Monzó, pp. 179–80; Brown y Elliott, p. 170; y la reconstrucción virtual de Carmen Blasco.

batalla naval presenta dos fuerzas en lucha. La nómina de 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). Por otra parte, no hay un barba, sino cinco: don Diego de Córdoba, el Marqués de Santa Cruz, Juan Andrea de Oria, Marco Antonio Colona y Barbarigo de Venecia. Es más, en la tercera jornada salen a escena los mismos y, en perfecto contrapunto cómico, otros tantos galeotes, no todos viejos, pero sí muy experimentados. Dos de estos se llaman Argandaño y Zurdillo; los otros llevan el nombre de su oficio o tipología: un Cómitre, un Poeta, un Vejete. En total se especifican veintinueve personajes en las nóminas que encabezan las jornadas de *A*, más un número indeterminado de guardias, músicos, galeotes y turcos. También hay un complemento de soldados cristianos que no consta en las *dramatis personae* enumeradas.

Considerando el conjunto de factores como el extenso elenco de personajes, la disposición del espacio teatral y los aparejos especificados en las acotaciones, parece claro que el concepto de Vélez no estaba constreñido por las limitaciones normales del corral o del salón de palacio, y que no se escatimaron recursos materiales ni personales en la producción. Un espectáculo tan aparejado como *El Águila del Agua* pudo producirse solamente en una fiesta real[46]. El problema que se plantea entonces es cuándo y por qué se concibió una producción tan rumbosa como esta. ¿Cuáles son los factores que justificaran el *terminus a quo* postulado anteriormente?

Dicho problema ha sido un interrogante sobre el que no ha habido todavía ninguna conclusión definitiva. Spencer y Schevill datan *El Águila del Agua* entre 1627 y 1632, basándose en la costumbre que Vélez tenía en sus autógrafos de dedicar cada jornada a la Santa Familia y a su propia sangre. He aquí su argumento:

> Act I, after the names of the *dramatis personae*, gives the names of *Ana, Juan, María y José, Luis* and *Isabel.* These are repeated in the heading of Act II, whereas Act III gives only the names of *Luis, Jhesus-María y Joseph, Ana,* and *Isabel.* The mention of the name

[46] Cuatro estudios monográficos desarrollan proposiciones muy sugerentes acerca del espectáculo barroco y su función dentro del ámbito cortesano. *Mythos und Repräsentation* de Sebastian Neumeister ha de leerse como un estudio seminal. Se enfoca principalmente en comedias de proscenio, lo cual implica un concepto teatral muy distinto del que opera en *El Águila del Agua.* En *La práctica escénica cortesana*, citado en la n. 34, Teresa Ferrer desarrolla una serie de análisis histórico-documentales que detallan los avances escenográficos que se realizaron en el espectáculo barroco y cómo estos reflejaban los imperativos del poder ascendiente de los Habsburgos españoles. Kristiaan P. Aercke aborda el mismo tema en términos socio-poéticos y propone interesantes planteamientos de antropología cultural en *Gods of Play*, citado en la n. 28. 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 en *El mayor encanto, amor* de Calderón. En *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, 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 función parecen servilmente encomiásticos. Dichos investigadores señalan líneas que iluminarán aspectos de *El Águila del Agua.* No puedo sino esbozarlas aquí. Aun así, sus conclusiones, al menos algunas, están implícitas, a modo de analogía, en mis argumentos.

> of Isabel may be taken as evidence that the play was written after her birth on September 24, 1627, and prior to the birth of Velez' daughter Francisca, who was baptized November 5, 1632. The identity of the name of his wife, Doña María López de Palacios, with that of the Virgin is probably the reason for its omission in the list of the names of members of his family. The same argument would hold good for the noninclusion of the name of his daughter María, who was born on September 8, 1629, if the play was written after this date[47].

Wade y Profeti recogen las mismas fechas, 1627–32[48]. Por su parte, Paulson y Álvarez-Detrell, sin cuestionar la fecha de la censura por Navarro de Espinosa, fijan la redacción entre 1640 y 1642[49]. Con las fuentes documentales ahora disponibles y con la evidencia interna del texto, es posible precisar la datación de Spencer y Schevill y fijar el *terminus a quo* de *El Águila del Agua* a fines de septiembre de 1632.

En su estudio 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 para reformar la educación de los hijos de la clase nobiliaria[50]. En septiembre de 1632 Olivares emitió una serie de memoriales en los cuales expresó su preocupación por las deficiencias en la educación de los jóvenes que en el futuro habían de ser ministros y altos funcionarios de la Corona[51]. Se lamentó de la patente declinación de las artes de la guerra y de la paz en la nueva generación aristocrática. Citando el ejemplo de Su Majestad, el Conde-Duque recomendó que se ampliaran los estudios de letras con los de equitación y esgrima; que los jóvenes aprendieran a jugar a la pelota—propicio, según Olivares, para cultivar la

[47] *Dramatic Works*, p. 138. La metodología de Spencer y Schevill se basa en Felipe Pérez y González, El Diablo Cojuelo: *notas y comentarios*, pp. 191–95.

[48] Gerald E. Wade «The Orthoëpy of the Holographic *Comedias* of Vélez de Guevara», p. 480; Maria Grazia Profeti, «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», p. 167.

[49] *Lepanto*, pp. 48–49. La fecha de la censura probablemente corresponde a una refundición madrileña. Como ha señalado J. M. Ruano de la Haza, había que renovar las censuras en cada ciudad donde se representaba la obra y, posteriormente, cuando la obra volvía a presentarse en la misma ciudad. Véase «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII» en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, ed. F. Mundi Pedret, pp. 201–29. Ruano vuelve a exponer sus noticias en *Los teatros comerciales del siglo XVII y escenificación de la Comedia*, p. 283 ss. En las pp. 287–88 comenta particularmente la censura que Navarro de Espinosa hizo en el presente caso de los juramentos de don Lope de Figueroa.

[50] *A Palace for a King*, pp. 62–71.

[51] Dirigió dichos memoriales al arzobispo de Granada, don Miguel Santos de San Pedro, presidente del Consejo de Castilla (18–IX), al Cardenal Infante don Fernando (27–IX) y al mismo rey Felipe (sin fecha, pero aparentemente compuesto al mismo tiempo que los otros), al que 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*, 2: 63–98.

agilidad física y mental—, y que practicaran ejercicios militares preparatorios para el campo de batalla[52]. Propuso fundar una academia en la Corte. El memorial dirigido al Rey incluía recomendaciones específicas acerca de procedimientos administrativos[53]. También proyectó reformas más trascendentales, como la fundación de academias, convictorios o seminarios militares fuera de la Corte, en Sevilla, Granada, Valladolid, Lisboa, Zaragoza y Pamplona[54], y, más aun, la extensión de las admisiones a veteranos y a hijos de «labradores que quisieren empezar por el camino de la ambición»[55]. Dichas reformas, especialmente esta última, eran muy radicales para su tiempo, y fueron prorrogadas una y otra vez. Por su parte, el rey Felipe, conforme con el diagnóstico de su valido, remitió el plan a su Consejo. Una junta de educación estuvo considerando las reformas promovidas por Olivares por más de dos años sin que nada llegara a plasmarse en realizaciones tangibles. En cambio, la fundación de una academia en la Corte Real convenía perfectamente con los intereses de la clase nobiliaria. Coincidía también con la euforia que arrastró al Consejo durante unas semanas después de recibir las noticias de la muerte, en Lützen, del rey Gustavo Adolfo, lo cual anquilosó, al menos por un tiempo, los designios imperialistas de los suecos y las campañas de sus aliados alemanes y franceses. En estas circunstancias, y con la sanción del Rey, el Consejo no tardó en aprobar la dramática expansión de los apartamentos reales de San Jerónimo y crear así un magnífico palacio que articulara el poder y los triunfos del rey español[56]. Por eso, la construcción del Buen Retiro integraba, además de salones, galerías, dependencias y jardines, una Plaza de Fiestas y dos edificios construidos *ex nihilo*, el Juego de la Pelota y,

[52] «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).

[53] Núm. 12c, *ibid.*, pp. 92–95, 96–98.

[54] Núm. 12b, *ibid.*, p. 85.

[55] Núm 12c, *ibid.*, pp. 91, 96.

[56] *Ibid.*, p. 67.

más tarde, el Patio del Emperador, que plasmarían el concepto de una academia en la que los jóvenes de la corte practicarían las destrezas prescritas por el Conde-Duque. (Dichos ejercicios pueden observarse en la vista del Palacio del Buen Retiro atribuida a Jusepe Leonardo, custodiada en el Museo Municipal de Madrid, y también, con claros tonos ideológicos, en el retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos perteneciente a la colección de los duques de Westminster[57].) Increíblemente, la obra se realizó en unos treinta meses: las excavaciones se iniciaron a mediados de mayo de 1630; las fiestas inaugurales se celebraron del 1 al 6 de diciembre de 1633.

Aquí es donde confluyen las circunstancias en torno a la comedia que nos concierne[58]. Los Reyes, la corte y la servidumbre real llegaron al palacio nuevo el jueves por la tarde al estruendo de clarines y pífanos y fuegos artificiales. Hubo dos comedias, y después de una gran merienda y cena a Sus Majestades y a las Damas, presentes. Se le regaló a cada Dama una estufilla de martas, un corte de tela de veinticinco varas—sortearon los colores—, y para jugar, un bolsico con medios reales segovianos y un real de a cincuenta, una baraja de naipes, perinola y arenillas.

[57] Véase Brown y Elliott. pp. 60–74, especialmente pp. 63–64; Elliott, *The Count-Duke of Olivares*, p. 457; Jonathan Brown en *Velázquez: Painter and Courtier*, pp. 123–25.

[58] A continuación sintetizo los datos proporcionados por cuatro testigos de los fastos inaugurales. Dos de ellos, el cronista Antonio de León Pinelo (*Anales de Madrid*, pp. 295–96) y Bernardo Monanni, secretario de la embajada del Gran Duque de la Toscana en la corte madrileña (avisos del 3 y 10–XII–1633, ASF, Mediceo, filza 4959), concentran su mirada en el Rey y los Grandes. Pinelo narra los eventos con la concisión caracterísca de un periodista. Algo más ampulosos son los avisos de Monanni. *La Relación del Buen Retiro* (AHN, Osuna, leg. 198–33), publicada en 1992 por María Teresa Chaves Montoya, es una carta anónima dirigida a alguna alta dignidad eclesiástica, también anónima. Redactada el 7–XII–1633, dicha relación puntualiza los adornos de las galerías y salones del nuevo palacio y las fiestas y ceremonias celebradas durante la semana de su inauguración. Muy diferente es la visión de la *Copiosa relación de las grandiosas fiestas que la católica majestad del rey nuestro señor mandó hacer en la villa de Madrid* […] *a honra del palacio y plaza nueva, lunes cinco de diciembre de 1633* (Sevilla, 1633). Recuenta las circunstancias con un tono impresionista, íntimamente pormenorizado en un momento, curiosamente oblicuo en otro. Como el fascículo lleva el escudo real en la portada, es de suponer que se trata de la historia oficial emitida por la Corona. Se publicó sin atribución, pero su atención a los detalles—viene muy a propósito el título *Copiosa relación*—, su énfasis en el papel del Conde-Duque como gerente y anfitrión de los actos y el hecho de haberse editado en la capital hispalense pocos días después de los eventos por Juan Gómez de Blas, que pronto se haría el impresor de la Catedral, de la Inquisición, de la Universidad, así como de los Cabildos y Tribunales—todo ello hace sospechar que fue generada por un agente de Olivares. Para noticias sobre Gómez de Blas, véase Delgado Casado, núm. 345, 1: 283–84. Las relaciones de la inauguración del Buen Retiro no carecen de contradicciones. Pinelo reporta que los Reyes volvieron al Alcázar el miércoles, 7–XII; en cambio, en su aviso del 10 el embajador florentino, el Commendatore di Soranno Francesco di Medici escribe que las fiestas del palacio nuevo se estaban celebrando todavía (ASF, Mediceo, filza 4959). Por su parte, Brown y Elliott comprimen los seis días de festividades en dos, al 5–6–XII (*A Palace for a King*, pp. 263–64, n. 61). Quiero destacar mi deuda de gratitud a la profesora Shirley B. Whitaker por facilitarme la documentación de los archivos florentinos y por las numerosas consultas al respecto, siempre generosas, siempre gratas.

La compañía pasó el día siguiente revisando los escritorios nuevos y lo que había dentro, que según la *Copiosa relación* eran las mayores curiosidades que se podían imaginar[59]. También, el Protonotario Jerónimo de Villanueva presentó a Su Majestad de parte de los Consejos tres bolsos grandes de terciopelo carmesí; cada uno contenía dos mil ducados en doblones de a cuatro segovianos. Esa noche se empeoró el tiempo y comenzó a llover. Llovió sin cesar todo el día sábado. El domingo se representó una comedia por las dos compañías de palacio. Siguió lloviendo hasta las dos de la noche. No obstante la intemperie, el Rey echó un bando ordenando que hubiera fiestas el día siguiente y que los Consejos estuviesen en sus ventanas.

Lunes, 5–XII, tras la recitación de «Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo» por su autor, Lope de Vega[60], hubo un torneo en el que participó el Rey mismo, y por la tarde, corridas de toros—se corrieron dieciséis. El día siguiente comenzó con más presentes y agasajos al Rey por los Grandes de la corte, seguidos de otros juegos de cañas. En la tarde el cortejo real pasó al teatro de las fieras para observar monterías en las que primero juntaron un oso con algunos sabuesos que salieron maltrechos, y luego un toro y un león—venció el leon[61].

Toros, fiestas de cañas y juegos de sortija, monterías de fieros, encomios poéticos, rumbosos actos teatrales, convites, saraos, obsequios—podría decirse que las festividades en la inauguración del Buen Retiro sumaron los espectáculos con los que desde la Edad Media caballeros y nobles celebraban las galas eventuales[62]. Entre tanta magnificencia se destacan varios datos de interés para historiadores y teatristas. Principal entre ellos es el hecho de que fueron actos teatrales los que inauguraron, literalmente, el Palacio del Buen Retiro. Tres días después, el 4–XII, las dos compañías de palacio combinaron su personal

[59] No está claro si por «escritorios» el autor anónimo de la *Copiosa relación* se refería a las alhajas fabricadas para exhibir las curiosidades de la colección real—«Escritorio. Comúnmente se entiende por esta palabra una alhaja hecha de madera, y adornada y embutida de marfil, ébano, concha y otras preciosas materias: la qual tiene distintos caxoncillos y gavetas con sus llaves, para guardar lo que se quisiere, y de ordinario sirve para el adorno de las salas y casas» (*Aut*)—, o si se refería a las nuevas instalaciones de los Consejos—«Se llama también el aposento, pieza o estancia donde tienen su despacho los hombres de negocios y escribanos» (*ibid.*)—, las cuales estaban pertrechadas también con un lujo impresionante. La *Relación del Retiro* no aclara el sentido de «escritorios», pero pormenoriza con extraordinario detalle «lo que había dentro» de los salones y galerías.

[60] *Obras escogidas*, ed. Federico Sainz de Robles, 2: 247.

[61] En su aviso del 3–XII Monanni reporta que «Si è mandato il Bando che le feste nel nuovo teatro del detto Ritiro devino esser lunedi, martedi, et mercoledi prossimi. Il primo giorno si correranno i tori, il 2º le canne, et il 3º si farà la caccia degli animali». Parece que al último momento se decidió combinar las actividades proyectadas para martes y miércoles, porque, según la *Copiosa relación*, el martes al mediodía empezó a nevar fuertemente. No obstante, se realizaron la corrida de toros y la fiesta de cañas, pero al fin de la tarde había un palmo de nieve en las calles y en el campo.

[62] Véase el artículo que Carlos Alvar dedica a las fiestas en la Edad Media, en Andrés Amorós y José María Díez Borque (dir.), *Historia de los espectáculos en España*, pp. 191–206, y también, en la misma colección de estudios, el que Díez Borque dedica a la fiesta cortesana de los Siglos de Oro al Siglo de las Luces, pp. 208–10.

para representar en el Salón de Reinos una comedia, que probablemente fue *El Águila del Agua*[63]. Impresiona luego la exclusiva particularidad del acto: los destinatarios fueron los Reyes y las Dueñas de honor, e implícito en ello, los «Grandes, Títulos, Señores, y Caualleros de entrada»[64]. A juzgar por los recuerdos que se les regalaron a las Damas, el ambiente tuvo que ser, dentro de lo que permitía la etiqueta de Palacio, uno de intimidad jovial y espontánea, con sorteos y juegos de salón. Asimismo, como toda la servidumbre real acompañó a los Reyes al nuevo palacio, no puede haber duda de que estuvieron presentes Vélez y los otros poetas pensionados por Su Majestad, Mendoza, Quevedo y Calderón. También, entre los Grandes se contaron seguramente don Álvaro de Bazán, segundo Marqués de Santa Cruz, y don Gonzalo Fernández de Córdoba, cuyas victorias militares pronto serían memoradas en los cuadros de ese mismo recinto, y cuyos antecesores figuran en la nómina de *El Águila del Agua.*

El espectáculo como coyuntura vivencial

El literalismo empírico con el que Vélez de Guevara escenificó su mito-drama es en sí un hecho que llama la atención. Interesa también la manera en que el poeta ubicó eventos ocurridos de 1571 en el entorno y circunstancias institucionales del Real Alcázar de 1632–33. Estos dos factores no habrían resonado fuera del círculo exclusivo de cortesanos que frecuentaban los ámbitos más privilegiados de Palacio.

Por otra parte, en plano teórico, los desajustes producidos por dicha compresión, como se ha visto, constituyen algunos de los rasgos característicos del género mito-dramático. Las incongruencias también evocan efectos cómicos en múltiples niveles. Eso en sí

[63] Monanni, en su aviso del 3–XII, y la *Relación del Buen Retiro* se refieren a las dos comedias. Pinelo, la *Relación del Buen Retiro* y la *Copiosa relación* hacen constar la representación por la compañía doble—«las dos compañias que aqui estan», dice la *Relación*, una de las cuales posiblemente fue la de Roque de Figueroa (*cf.* José María de Azcárate, «Anales de la construcción del Buen Retiro», p. 114).

[64] La cita es de Andrés Sánchez de Espejo, «Relación aiustada en lo possible, a la verdad, y repartida en dos discursos», *apud* John E. Varey, «L'Auditoire du *Salón Dorado* de l'Alcázar de Madrid au XVIIe siècle», p. 80; Greer, p. 85.

[65] La incongruencia es, desde luego, el fundamento esencial del conceptismo barroco. Desde Gracián, la problemática en torno al concepto está sobradamente estudiada. Señalaré solamente los comentarios referidos a Vélez: Manuel Muñoz Cortés, «Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su *Diablo Cojuelo*»; Georges Cirot, «Le style de Vélez de Guevara»; *idem*, «Le procédé dans *El diablo cojuelo*»; *idem*, «A propos du *Diablo cojuelo* aperçus de stylistique comparée»; C. George Peale, «La metáfora y sintaxis satírico-reductivas en *El Diablo Cojuelo*»; *idem*, «Ingenio y cortesanía en *El Diablo Cojuelo* (Dos notas sobre el haz y envés de Vélez de Guevara).

no constituye ninguna novedad, ya que la incongruencia entre conceptos y entre afectos sentimentales para evocar risa siempre ha sido un eje central del humor[65], pero en *El Águila del Agua* Vélez convierte la incongruencia en un principio estructural. Es de esperar en un mito-drama que la escenografía sea impresionante, pero en el presente caso las cualidades teatrales están particularmente acusadas debido a las yuxtaposiciones bipolares y a los contrastes dramáticos. No se limitan a la yuxtaposición de príncipes y hampones que tanto ha incomodado a los comentaristas. Los contrastes son también verbales, coreográficos e incluso musicales.

Las incongruencias cómicas se notan desde el primer momento del espectáculo. El título, *El Águila del Agua*, crea la expectativa de un drama de grandes hechos heroicos, mas la pieza se abre con un par de hampones, Pero Vázquez de Escamilla y Almendruca, que llegan a Madrid huyendo de la justicia por homicidios cometidos por el jaque 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)

Desconcierta además la facilidad con que el matón se acerca a los Grandes y es aceptado por ellos simplemente porque es, como él mismo dice, «[s]alvo / toda pulla en prosa y verso», el mejor saque del Herión»—*i. e.*, el barrio de la Heria de Sevilla (vv. 111–14)[66].

Incongruente también es la presencia de doña Hipólita y Teodora. Vélez introduce a la primera dama y su criada poniéndolas en el cruce de varias proyecciones metafóricas que con graciosa eficacia mezclan términos deportivos de doble sentido y términos de jineta y cetrería de sentido no menos colorido:

Almendruca.	Damas cortesanas hay	
	en el sitio.	
Escamilla.	En este puesto,	
	si dejan de ser de Roma,	
	serán pelotas de viento.	
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. 117–26)

La presencia de las dos «damas cortesanas» es una fuente de comedia coreográfica, puesto que durante el primer acto y buena parte del segundo, donde se subraya explícitamente la etiqueta vestimentaria de la corte[67], Hipólita y Teodora se tapan la cara como esas «piratas de medio ojo», las estafadoras y busconas de la calle Mayor, que «salen […] / a cautivar los talegos / que nunca dan a rescate» (vv. 55–61).

Otra incongruencia cómica se da cuando los Grandes salen a escena y juegan su partido. La ceremonia y cortesanía se desploman cuando el príncipe Carlos disputa una decisión de raya. La disputa pronto decae en una animada bullanga que involucra a todos los presentes excepto el Rey y Ruy Gómez de Silva, que están arriba. Abajo, don Lope de Figueroa, Pero Vázquez y Almendruca, pasmados, se ponen a un lado observando el bullicio y comentan:

[66] En varios planos la obra ejemplifica la dinámica social y literaria problematizada recientemente por Pedro Ruiz Pérez. Dicha dinámica, según Ruiz, se refiere a la «tensión irresuelta entre el atractivo indiscutible del palacio y su orden jerárquico y estable, fijado por la etiqueta, y el impulso amenazante de una incipiente ciudad en movimiento y cambio» («La corte como espacio discursivo», pp. 195–96. En parecida vena, ver también Enrique García Santo-Tomás, «Artes de la ciudad, ciudad de las artes: la invención de Madrid en *El diablo cojuelo*».

[67] Se notará, por ejemplo, en los vv. 291–305, 369–78, 461–62+, vv. 621+32 que 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 don Juan . . . ropa afuera . . . Tomad la capa . . . Guárdame este ferreruelo*, etc.).

Escamilla. Con quien vengo, vengo.
Almendruca. Y yo con quien vine.
Don Lope. a Dios, que hemos de perdernos
todos! (vv. 438–41)

La escena es una farsa, pero transmite los intereses del régimen de Olivares. La reacción del Rey y de don Lope de Figueroa ante el barullo traza explícitamente la relación entre los ejercicios de la academia propuesta 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 Prudente en aquel caos se presenta como una de las mayores incongruencias de *El Águila del Agua*, y tuvo que ser 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. A mi parecer, no miro
en este lance otro remedio. (vv. 441–46)

La acción del Rey produce acusados contrastes coreográficos y verbales. Se restablece en la compañía un aire de gravedad y orden, y el decoro del lenguaje cortesano hace contraste 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. 447–56)

La suma de incongruencias es tal, que Almendruca exclama aparte, «¡Parece que estoy soñando / lo que escucho y lo que veo!» (vv. 457–58).

Siguen discursos pronunciados en tonos que evocan los citados memoriales de Olivares sobre las virtudes que deben caracterizar al cortesano ideal: el dominio de sí mismo, el respeto, la cortesía, la lealtad, y máxime entre dichas virtudes, la obediencia. Las palabras que Vélez pone en boca del rey Felipe y de don Juan parecen haberse inspirado en el memorándum que Olivares dirigió al Cardenal Infante don Fernando en septiembre de 1632 con motivo de la insubordinación que los Grandes de Castilla y de Barcelona habían mostrado a las llamadas al servicio militar en Flandes. Compárense, por ejemplo, los vv. 487–526 y 593–607 con el memorial del Conde-Duque:

> 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 Leganés, 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[68].

Luego, el Rey manda a los muchachos a sus aposentos respectivos:

Rey. Puesto que la edad es poca,
don Juan, de entrambos a dos
haced lo que os toca a vos,
que él [*i. e.*, Carlos] 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 la ceremonia que es propia de la realeza, pero aun así los trata 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,

[68] «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, pp. 75–76.

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. 1423–38)

El pasaje es problemáticamente ambiguo. No está claro si Vélez está afirmando los valores y el programa de Olivares, o si los está satirizando con la incongruencia cómica de la disciplina que sigue a los discursos citados. Por una parte, la relación intertextual entre el diálogo y el memorial del Conde-Duque es innegable, y la ideología del diálogo coincide estrechamente con el tema que a fines del año 1632 se estaba considerando por el Rey y su Consejo de Estado. Por otra parte, el poeta explota acusados efectos cómicos al tratar a los príncipes veinteañeros con una actitud y retórica más apropiadas para jóvenes adolescentes. Además, el sentido de la secuencia está relativizado por el contexto, que enmarca dichos coloquios entre el barullo juvenil en el Juego de la Pelota y el escarmiento no menos juvenil ordenado por el Rey.

Otra incongruencia a la vez enigmática y divertida es el fácil acceso que las heces de la sociedad tienen al estrato supremo de la aristocracia dentro del Palacio mismo. Mientras no faltaba un grado de realidad empírica para ello[69], Vélez se toma marcadas libertades al dramatizar estos encuentros. La acogida de Escamilla en el Juego de la Pelota es en sí notable, pero las situaciones dramáticas se hacen realmente extraordinarias cuando, en la primera jornada, Teodora cuenta cómo:

Yo me entré al cuarto [...]
del señor don Juan, que abierto

[69] Desde el reinado de Felipe II las oficinas administrativas de los Consejos Reales estaban situadas 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. De hecho, 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.

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. 1271–91). Los tres tienen una conversación de graciosos eufemismos con que el jaque confiesa sus delitos al personaje que protagonizrá uno de los grandes acontecimientos del siglo:

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. 1323–39)

Al cerrar la escena, don Juan despide a Escamilla y a Almendruca, dándoles para tocas un bolsillo de monedas y pidiéndoles «no referir a nadie / el éxtasis de este sueño / que me sacó, cuando entrastes, / de mí» (vv. 1386–89), a lo cual prometen ser «dos cartujos vergonzantes» (v. 1390).

Más tarde en el mismo acto, Almendruca vuelve a salir, forcejeando por ver a don Juan en su aposento para contarle que los agentes de la justicia han prendido a Escamilla y que, conforme a un bando del Rey, lo llevan a las galeras (vv. 1849–92). Don Juan, compadeciéndose, responde:

DON JUAN. Pésome de su suceso,
y siento que remediallo
ha de ser dificultoso
con Su Majestad si ha dado
a la Sala ese decreto. (vv. 1905–09)

Momentos después, el Rey y el Consejo de Estado entran al apartamento de don Juan para comunicarle su comisión papal como Capitán General de la Santa Liga.

¿Podría haber situación más inverosímil? ¡El gran héroe de Lepanto y el notorio valentón sevillano se presentan primero como compañeros de juego, y ahora como buenos amigos, casi cómplices, momentos antes de que la Historia coloca a don Juan en el umbral de la fama! Por insólita que sea, la yuxtaposición plasma una esencia genérica e historiográfica del mito-drama.

El Águila del Agua teatraliza uno de los momentos más conmemorados de la historia nacional. Al ceñir la historia oficial del pasado y la intrahistoria vivencial del presente, ubicando los eventos de 1571 en la Corte de los 1630, la obra celebra el pasado y afirma ideales dinásticos de la actualidad nutridos por una concepción mítica de la historia. Con sus ricos aparejos y su aparato escénico el espectáculo debió de conmover al público, halagando su sentido de orgullo patriótico y confirmando sus valores colectivos[70]. Pero simultáneamente, pone en escena realidades contemporáneas que subvierten esa misma idea. Y más aun, implica un cuestionamiento de los valores que motivaban la política nacional y social del régimen de Felipe IV y Olivares. Como se ha propuesto, el espectáculo se realizó en el punto donde habían de converger la historia presente y pasada y los mitos de la dinastía, el Salón de Reinos. Vélez evoca los acontecimientos del pasado en los términos idealizados del mito—de ahí el título, *El Águila del Agua*—y los proyecta ante el trasfondo actual de la Corte hacia el futuro. En este sentido, como celebración de la victoria de Lepanto y como extensión de la mitología artística iniciada en torno a ella por Felipe II[71], *El Águila del Agua* cumplía el mismo propósito como las magníficas colecciones reales, las cuales pronto estarían colmadas simbólicamente por la yuxtaposición en el mismo Salón de los cuadros históricos y biográficos y los emblemas mitológicos de Zurbarán. La monumentalidad de ambos, del recinto así como del espectáculo, era patente. La diferencia consistía en la calidad efímera del segundo, lo que permitió infundir en la celebración un espíritu de burla y mofa.

Mientras la compresión de mito y realidad y de pasado historiado y actualidad vivida crea posibilidades de espectáculo teatral y comedia lúdica, también sugiere una plétora de mensajes irónicos acerca de las circunstancias de las glorias del momento y de sus consecuencias en el futuro. La estructura de *El Águila del Agua* subvierte ambos planos con una técnica contrapunteada que juega de varias maneras entre polaridades opuestas. El enredo dramático, por tenue que sea, no solamente yuxtapone nobles y plebeyos, desarrolla también una concepción sociológica inaudita tanto en el contexto empírico de la época como

[70] Vélez evoca este sentido comunal al final del Acto II, al hacer pasar en revista todos los personajes, con una compañía doble de clarines, guardias, banderines, tropas y jinetes (vv. 2217–20):

HIPÓLITA. Toda la Corte va aquí
que le sigue o le acompaña,
que la Corte es toda España.
TEODORA. ¡Mayor grandeza no vi!

[71] *Cf.* Checa, *Felipe II*, p. 172 ss.

en el convencional de la comedia aurisecular: al pequeño círculo de la grandeza real *se unen* pícaros, busconas, galeotes y matones[72].

Por otra parte, se muestra la estructura «bipolar» en la música y coreografía. La canción cortesana al principio del Acto II se contrasta con la sugestiva jácara al principio del Acto III. El gracejo que abre el Acto II implica un lujo visual y musical—expresa también la reserva y la rigidez encorsetada de la etiqueta palaciega. El aire desenfadado de la jácara, en cambio, sugiere un grado de soltura gestual que llegaría a los límites de la licitud[73]. La batalla naval (vv. 3517–3621) está preparada por escenas contrastadas: en el sollado de la Real, una academia burlesca de los galeotes (vv. 2492–3003), y en la popa, las consultas de don Juan y los generales de la Santa Liga (vv. 3004–3153, 3266–3471). Luego, en términos más personales, sigue una escena de camaradería entre don Juan, don Lope de Figueroa y doña Hipólita (vv. 3054–3145). Finalmente, la batalla misma está precedida por secuencias correspondientes: la arenga de Luch Alí (vv. 3153–3210) y la invocación de don Juan (vv. 3478–3514).

En un sentido, dicha estructura bipolar deriva, al menos en parte, la noción de *representación española*, que, como se ha visto, ilumina el concepto genérico del mito-drama. Recrea eventos del pasado y escenifica realidades de la vida en la Corte que no existieron hasta los 1630. Por esto son tan sugerentes las palabras que Vélez escogió para el subtítulo, y también para la dedicatoria con la cual finalizó el autógrafo: *«Laus Deo et Viva Vuestra Majestad».*

Al componer *El Águila del Agua, representación española*, el cometido principal del poeta era el de glorificar el pasado y sancionar los valores y el programa de Felipe IV y del conde-duque de Olivares, y es innegable que realizó ese propósito. Pero su tarea también era la de entretener a la corte con la risa, y su manera de estructurar el espectáculo, con su compresión y contrapunto constantes de mito e historia pasada y actualidad vivida, revela motivos paródicos que plasman una visión ambigua, irónica, e incluso puede decirse, subversiva. Esa visión no era idiosincrásica. Al contrario, semejante vivencia es la que Velázquez expresaría en los notorios retratos de Marte (colgado en la Torre de la Parada), de Barbarroja y de don Juan de Austria (colgados en los aposentos de la Reina en el nuevo Palacio del Buen Retiro)[74].

[72] Al decir esto, tengo presentes los oportunos comentarios de José María Díez Borque en la Parte III de *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, *passim*. Entre los numerosos ejemplos aducidos allí no hay ninguno que plantee relaciones sociales como las que se desenvuelven en *El Águila del Agua.* Diez años antes, en 1623, Vélez compone escenas en *La mayor desgracia de Carlos Quinto* con tratos entre el Emperador y personajes de corte hampesco, pero en ningún momento de dicha obra se borran los lindes estamentales como los que ocurren en esta *«representación española»*. Vale observar que *La mayor desgracia*, como la presente, se estrenó en una fastuosa fiesta cortesana el 28–V–1623 ante el Rey y el príncipe Carlos de Inglaterra.

[73] Un caso análogo se halla en Velázquez. Compárense las posturas y las vestimentas de *Las meninas vs. Las hilanderas*, o los acusados contrastes de *La rendición de Breda.*

[74] Nota parentética: en el Apéndice III de *A Palace for a King*, pp. 254–55, Brown y Elliott documentan la carta de pago firmada y fechada por Vélázquez al 11–XII–1634. Postulan que los 797 ducados recibidos por el pintor fueron por la serie de los retratos de bufones.

Las interpretaciones prevalecientes de la crítica velazqueña han visto el retrato de *Marte* como la expresión transparente de la actitud burlona del pintor ante la mitología en general, o han querido reconocer en el cuadro una crítica de la decadencia general de España como potencia mundial[75]. Pero el mensaje de *Marte* no tiene que ser unitario. Como ocurre en otros casos de Velázquez, puede haber múltiples significados. Los elementos composicionales y texturales de *Marte*, así como de *Barbarroja* y de *Don Juan de Austria* no solo admiten esa posibilidad, sino que concentran la atención del espectador en la disyunción entre los ideales heroicos del pasado y las vivencias materiales de la actualidad cotidiana, entre el valor de las figuras representadas y la realidad física de su imagen.

Velázquez representa a los tres protagonistas de la milicia mítica e histórica como personajes de la soldadesca común de segunda edad: de ahí los bigotes desmesurados, las ojeras y las arrugas. La energía e intrepidez encarnadas por el dios, por el rey-pirata y por el héroe de Lepanto están desmentidas por la pérdida incipiente de tensión muscular y cuticular de Marte, por la adiposidad de Barbarroja y por las facciones descarnadas de don Juan. Las armas y armaduras del dios de la guerra y del héroe de Lepanto están tiradas sin orden en el suelo; Barbarroja lleva la espada negra de esgrima, no la blanca de guerra[76]. El yelmo de Marte está coronado ridículamente no por la cabeza de un rocín, sino por el hocico de un camello; la caperuza de Barbarroja de un modo inconfundible evoca la gorra de bufón (como lo era de hecho el personaje retratado, Cristóbal Castañeda y Pernia); la gorra aterciopelada de don Juan está engalanada por un penacho festivo del mismo color que su vistoso traje cortesano de rosicler. El sentido paródico de dichos elementos composicionales se hace aun más acusado al comparar la postura, los tonos y las texturas de *Marte* y de *Don Juan de Austria* con sus modelos: en el caso del primero, las magníficas estatuas de Ares en la Villa Médicis, en la Villa Borghese y en la Villa Ludovisi, la estatua de Lorenzo de Médicis (*El Pensador*) esculpida por Miguel Ángel y el *Hombre del casco dorado* pintado por Rembrandt[77]; en el caso del otro, el retrato de Sánchez Coello citado anteriormente[78].

[75] Por su parte, Jonathan Brown rechaza dichas nociones. Le parece inverosímil que Velázquez en su capacidad oficial de Pintor de Cámara criticase la política de su soberano. El distinguido crítico e historiador propone que la interpretación «correcta» del retrato deriva de su relación temática con otro cuadro mitológico, *La fragua de Vulcano.* Ver *Velázquez*, p. 168.

[76] «[L]lamamos espadas blancas las azeradas con que nos defendemos y ofendemos; a diferencia de las de esgrima—[*i. e.*, las *negras*]—, que son de solo hierro, sin lustre, sin corte y con botón en la punta» (Covarrubias, *s. v.* «espada»).

[77] Véase Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, pp. 657–58. *Cf.* luego sus comentarios sobre los «truhanes» (*ibid.*, pp. 704–06, 708–13). Ver también Stephen N. Orso, *Velázquez*, Los Borrachos *and Painting at the Court of Philip IV*, pp. 139–41.

[78] Ver pp. 26–28, n. 35, y la fig. 4.

El autor de los retratos mito-históricos funde heroísmo idealista y realismo material, o mejor dicho, corporal, para crear tres formas significativas paradójicamente polivalentes. No se limitan a un solo mensaje irónico en el que mito e historia estén desmentidos por la imagen gráfica del hombre de segunda edad. Al contrario, Velázquez celebra tanto el mito como la historia. Pero simultáneamente, de un modo gracioso, incluso burlesco, el artista los subvierte con un motivo que no consta en las efemérides de los mitos y leyendas nacionales: la realidad física de los efectos del tiempo en el héroe. Los tres cuadros fueron encargados para los recintos íntimos de las dependencias reales. Su estilo y su humor debieron de agradar a sus destinatarios, reflejando sus gustos y sensibilidades, porque la pieza en donde colgaban *Barbarroja* y *Don Juan de Austria* pronto vino a conocerse universalmente como la «Pieza de los Bufones».

Algo semejante hace Vélez en la *«representación española»*. Por una parte, puntualiza el mito y lo trae al momento actual de sus destinatarios principales, la posteridad del héroe mito-dramático, don Juan de Austria. Por otra, funde el mito nacional con la historia y la intrahistoria tanto del pasado como del presente, personificándolos con príncipes y pícaros, con próceres y penados, con hamponas y busconas.

Ambos artistas acentúan el realismo material de la guerra. En el Acto I, en la escena transcurrida en el Juego de la Pelota, el dramaturgo esboza una prolepsis metafórica de la batalla. En el Acto III, engloba tanto el mito de Lepanto como su historia e intrahistoria en tres momentos: en la consulta táctica de don Juan de Austria y sus generales; en la recreación escénica de la batalla misma; y en la aparición final de los hampones, con la cual se teatralizan las consecuencias de la lucha (*«Entre Escamilla, lleno de vestidos turcos, el estandarte turco en la boca, y los Dos Hijos del Bajá* [*i. e.*, del almirante Luch Alí], *niños, debajo de los brazos, y Almendruca, con el medio remo»* v. 3606+). El poeta representa los iconos del mito y de la historia de don Juan de Austria y de la batalla de Lepanto con evocaciones explícitas de los retratos y trofeos conservados en las colecciones reales y de las crónicas publicadas bajo el auspicio de la Corona. De un modo análogo, Velázquez representa los iconos de la guerra acentuando los pormenores de las armas como artefactos en sí. Efectivamente, serían los mismos artefactos que se vieron reproducidos en *El Águila del Agua.* Al fondo de Don Juan de Austria el pintor recrea la furia de la batalla, así como hace el poeta en el Acto III.

Con sanción oficial, el Pintor de Cámara—Velázquez—y el Ujier de la Cámara del Rey—Vélez—realizaron sus encargos respectivos expresando vivencias y mensajes análogos[79]. Como las comisiones provinieron del trono, y dado que sus destinatarios principales eran

[79] Aquí interesa resaltar una coincidencia de hechos hasta ahora desapercibida por la Historia. Siempre se ha supuesto que el cargo real de Ujier de Cámara, jurado por Vélez el 4–IV–1625, fue más honorífico que remunerativo (Cotarelo, p. 148). Aunque no entraría en gajes por ocho años—en 1633 el Rey le concede una pensión mensual de 200 reales—, el puesto desde el principio suponía casa de aposento (que valía 900 reales anuales) y acceso a los servicios médicos de Palacio. Dos años después, desde el 7–III–1627, Velázquez, además de su oficio de pintor, ocupó el mismo cargo, con designación real y emolumentos similares, si bien más generosos (Brown 57, 187). Las implicaciones de la proximidad oficial y personal de los dos creadores dentro del mundillo de Palacio abren un sinfín de posibilidades críticas. Los planteamientos que siguen se ofrecen como directrices iniciales.

los Reyes mismos, parece claro que dentro del núcleo más privilegiado de la corte de Felipe IV se respiraba una atmósfera de humor, de ironía e incluso de licitud que suele pasarse por alto en los esquemas historiográficos más difundidos. Se trata de una vivencia totalmente desacorde, por ejemplo, con el registro creado por José Antonio Maravall. Este por más de dos generaciones ha sostenido una fuga de planteamientos, armonizando historia, política, sociología, filosofía, religión, arte—en particular Velázquez—y literatura—principalmente la comedia y la novela—para iluminar una cultura conservadora, aunque no carente de disidencias, cuya ética global estaba orientada a los estamentos monárquico-señoriales[80]. Maravall desarrolla su sistema historiográfico con argumentos matizados, pero al tratar la Comedia Nueva, el historiador estrecha excesivamente los términos de interpretación. Según él, la Comedia, siendo el medio mayoritario de su época, reflejaba los valores de una cultura cuya moral e ideología emanaban en última instancia de la Corona. Mientras sus ideas han tenido una resonancia duradera en el diálogo crítico sobre el teatro clásico, hay razones de cuestionarlas[81]. *El Águila del Agua, representación española* y la biografía de su autor se ofrecen como evidencia de esos razonamientos.

La Historia siempre ha visto a Vélez de Guevara como el «poeta pedigüeño»[82]. No ha reconocido el hecho, extraordinario para un literato de aquel tiempo, de que por dos gene-

[80] Citaré solamente los títulos que versan sobre los temas que nos ocupan aquí: *Un problema de la teoría del poder en la doctrina española* (1943); *Teoría española del estado en el siglo XVII* (1944, 2.ª ed. publicada en 1997 bajo el título *Teoría del estado en España en el siglo 17); El humanismo de las armas en* Don Quijote (1948); *Velázquez y el espíritu de la modernidad* (1960, reimpresión 1999); *Antiguos y modernos: la idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad* (1966, revisado y publicado bajo el título *Antiguos y modernos: Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, 1986, reimpresión 1998); *La oposición política bajo los Austrias* (1972, reimpresión 1974); *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (1972, ed. corregida y aumentada 1990); *Estudios de historia del pensamiento español. Serie Tercera, Siglo 17* (1975); *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica* (1975, 8.ª ed. 2000); *Utopía y contrautopía en el* Quijote (1976); «Sociedad barroca y 'comedia' española», en *II Jornadas de Teatro Clásico Español* (1979), pp. 35–60; *Utopía y reformismo en la España de los Austrias* (1982); *Poder, honor y élites en el siglo XVII* (1984, 3.ª ed. 1989); «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco», en *Teatro y fiesta en el Barroco* (1985), pp. 71–97; *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)* (1986).

[81] *Cf.* Charlotte Stern, «Lope de Vega, Propagandist?»; George Mariscal, *Contradictory Subjects: Quevedo, Cervantes, and Seventeenth-Century Spanish Culture*, pp. 20–22; J. H. Elliott, «Concerto Barocco», *New York Review of Books* 34, 6 (9 abril 1987): 26–29. Se han desarrollado recientemente nuevas encuestas sobre bases teóricas y textuales más firmes y más comprensivas: por ejemplo, *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598–1621* de Elizabeth R. Wright; *The Playgoing Public of Madrid in the Time of Tirso de Molina* de Jane Albrecht, *La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega* de Enrique García Santo-Tomás, y *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity* de Melveena McKendrick.

[82] Ramón de Mesonero Romanos, «Apuntes biográficos», en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega, II*, BAE, 45, p. x; Cotarelo. pp. 651, 137–58; Federico Carlos Sainz de Robles, «El ciclo dramático de Lope de Vega», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, 3: 279; Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, 2: 437; G. Torrente Ballester, «Lectura otoñal de *El Diablo Cojuelo*»; Gareth A. Davies, «Luis Vélez de Guevara and Court Life», pp. 20–25; Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, pp. 310–11.

Fig. 8—Diego de Velázquez, *Marte*
Museo del Prado, Madrid

raciones nunca estuvo lejos de los núcleos del poder. Al graduarse en 1596 de la Universidad de Osuna, donde estudió gratis por ser pobre[83], entró en la servidumbre de don Rodrigo Sandoval, arzobispo de Sevilla, miembro de la Suprema de la Inquisición y tío del marqués de Denia, futuro duque de Lerma. El joven solamente era un paje del Arzobispo, pero el cargo le permitió observar de cerca la transición de un régimen filipino a otro en 1598, y las nupcias reales en Valencia y las Cortes en Barcelona del año siguiente. Más tarde, fue secretario de Diego Gómez de Sandoval, conde de Saldaña, hijo segundo del duque de Lerma. Tras la caída del valido en 1618, Vélez ocupó el mismo puesto en la casa de don Juan Téllez de Girón, marqués de Peñafiel, quien más tarde había de heredar el título de IV Duque de Osuna. Durante el reinado de Felipe IV la fortuna del poeta prosperó notablemente. Favorecido por el conde-duque de Olivares, ocupó una sucesión de oficios palaciegos colmados, en 1625, por el de Ujier de Cámara del Rey, cargo que desempeñó por más de dieciocho años. Nunca se le halagó un hábito militar como a Mendoza, Calderón, Rojas y, más tarde, Velázquez, pero

[83] Francisco Rodríguez Marín, «Cervantes y la Universidad de Osuna», en *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, p. 804; *idem*, *Luis Vélez de Guevara: conferencia leída la noche del 4 de febrero de 1910*, p. 4.

Fig. 9—Diego de Velázquez, *Cristóbal Castañeda y Pernia, «Barbarroja»*
Museo del Prado, Madrid

entre todos los artistas pensionados del Rey, con la excepción de su camarada, el Secretario Real, Mendoza, ninguno pudo haber estado más enterado de los vaivenes, mañas y contingencias de palacio que Luis Vélez desde su puesto en la Cámara del Rey.

Nuestro autor era igualmente renombrado como poeta y cortesano, tanto, que le mereció el sobrenombre ya en 1614—acuñado por Cervantes—de «lustre y alegría / y discreción del trato cortesano»[84]. Esas cualidades informaron numerosas comedias de encargo, como *El Conde don Pero Vélez* (1615), *El Caballero del Sol* (1617), *Más pesa el Rey que la sangre* (1621–22) y *La mayor desgracia de Carlos Quinto* (1623). Por eso sorprenden la atrevida dinámica social que impulsa varias secuencias de *El Águila del Agua* y las polaridades extremas que estructuran el espectáculo. Si la ideología de la Comedia Nueva, como asevera Maravall, articulaba los valores e intereses de la Corona y de la clase señorial, ¿cómo explicar las licencias tomadas por Vélez, célebre por su humor y prudencia, al comprimir los planos sociales y temporales? ¿Y cómo explicar la ruptura entre el espectáculo, que ostensiblemente celebra los mitos y la historia de la dinastía real, y su estructura bipolar, que subvierte los linderos y los valores que distinguían a esos mismos estamentos? El privilegiado público

[84] *Viaje del Parnaso*, cap. 8, vv. 394–95.

Fig. 10—Diego de Velázquez, «*Don Juan de Austria*»
Museo del Prado, Madrid

que asistió al estreno de *El Águila del Agua* no eran filisteos que se escandalizaran de las libertades históricas ni de las fantasmagóricas relaciones entre los susodichos extremos. Al contrario, el autor cuyo nombre era sinónimo del «lustre, alegría y discreción del trato cortesano» sabía bien que sus espectadores, la élite suprema de la Corte, se deleitarían en su «representación española».

Comedia y autobiografía

La secuencia de los galeotes en el Acto III, de unos 500 versos (vv. 2492–2990) —560 si se incluye la jácara que abre la jornada, o sea, casi la mitad del acto— interrumpe el discurso dramático de los acontecimientos de Lepanto. Se trata de un curioso remanso, por así decirlo, en el que Vélez «hace hablar con competencia en escenas picarescas al abigarrado mundo de galeotes»[85].

[85] Paz y Melia, p. 181.

La estructura inconexa de la secuencia se ha resistido a los análisis desarrollados «según nuestros gustos de hoy». El único comentario que pretende a ser más que una nota pasajera es el de Edward Nagy, quien intenta razonarla temáticamente, como una «intercalación picaresco-entremesil» relacionada con el enredo principal por la virtud de heroísmo en el personaje de Pero Vázquez de Escamilla, que en varios sentidos exhibe semejanzas con el pícaro de Mateo Alemán[86].

Los argumentos de Nagy no carecen de mérito, pero son parciales. El crítico señala justamente que Argandoña y el Zurdillo de la Costa parecen haberse llegado al sollado directamente de las páginas de la novela picaresca, y el poeta y el vejete, del entremés, pero no alcanza a comprender los tópicos particulares de los vivos coloquios entre dichos personajes ni la relación funcional que tienen con el resto de la obra.

Tras la jácara bailada por Almendruca y dos hamponas, vuelve a salir Escamilla encadenado y vestido de galeote. La presencia de Almendruca a bordo del buque real se explica con verosimilitud: es una de las «ninfas de galera» (v. 2493). Como al principio de la obra, los dos personajes fijan el tiempo, el lugar y las circunstancias de la acción: la flota de la Santa Liga se está formando en Mesina, y las fuerzas del Turco se están bajando hacia Lepanto. Dando un trueque irónico a su situación, el jaque se siente honrado de contarse entre los sentenciados:

> [D]igo que doy
> por bien empleado ser
> bogavante y espalder,
> siendo, Almendruca, quien soy,
> de este bajel, que inmortal
> la Fama ha de hacer por mí[.] (vv. 2548–52)

Paralelamente con la aparición en el Acto I de don Lope de Figueroa, don Diego de Córdoba, el marqués de Santa Cruz y Juan Andrea de Oria, salen a escena los antedichos forzados que cuentan los delitos que los trajeron a las galeras. He aquí el resumen de Nagy:

> Son cuatro viñetas sacadas de la ficción picaresca o del entremés con sólida base en las malas costumbres. Si miramos bien estos delitos, la manera de contarlos o el comentario de Escamilla, veremos que descuellan por su peso más cómico sin soslayar lo criminal. Son delitos «simpáticos» […] Al primer forzado, Argandoña por ser testigo falso, le sacaron en Ronda ocho dientes y ahora, irónicamente, viene haciendo palillos. Ha almorzado unas gachas que sirvieron de turrón. El Zurdillo de la Costa es palmeado cuatro veces por ladrón cuatrero. Ahora está haciendo dados […] pero como hay falta de elefantes se gasta sólo «marfil» de carnero y vaca. Un poeta forzado está allí por una sátira. Gasta

[86] Además de los estudios citados en la n. 20, véase «El Sollado y el Calabozo: las intercalaciones picaresco-entremesiles de Luis Vélez de Guevara».

tiempo en consonantes y los cómitres de los corrales de España silban sus comedias. El último, un vejete, Lesmes, está en galeras por casado cuatro veces[87].

Argandoña y el Zurdillo complementan la actitud de Escamilla y actualizan el ambiente del sollado. En este sentido puede decirse que están integrados orgánicamente al enredo:

Escamilla. ¡Basta
de leer, y mormuremos
otro rato, que es vïanda
de gran sustento!
Argandoña. ¿De quién
ha de ir lo primero?
Zurdillo. ¡Vaya
del cómitre!
Escamilla. ¡No fue Judas
en todo tan de Calabria!
Zurdillo. ¡Colgado le vea yo
del estanterol!
Argandoña. ¡Más alta
esa divinidad merece,
pues hay penoles y gavias!
Escamilla. Algún tiempo ha que conmigo
no se tira ni se paga
por no sé cuántos puñetes
que le di yendo a la banda
la galera esotro día,
que pienso que tiene chatas
las narices desde entonces,
y algunas muelas quebradas.
[…]
Escamilla. El que después de él me cansa
es un mozuelo que hace
con el patrón camarada,
muy presumido y muy crudo,
bizco de un hombro y espalda,
muy novicio en la milicia,
muy profeso en la hampa,
que a esta jornada ha venido

[87] «El galeote de Lepanto», p. 30.

de aventurero, y la cama
le arman dentro del esquife.
ZURDILLO. Trae lindo dinero y gasta
largamente.
ARGANDOÑA. No quisiera
que el patrón se desposara
con él, aunque está casado
en Porto Venere. (vv. 2729–47, 2757–71)

El poeta y el vejete, en cambio, no se relacionan así con la trama principal. No son felones como Argandoña y el Zurdillo, sino caricaturas cuyos delitos son de otro orden. El primero, «sobre ser mandria», fue condenado a las galeras por la «estraña inclinación» de ser poeta y por una sátira (vv. 2627–30); el vejete, «por casado cuatro veces / como quien no dice nada» (vv. 2652–53). Claramente, el humor de los dos personajes funciona en otro nivel.

El poeta, que sale a escena llevando los emblemas de su vocación, *«papel, tintero y pluma»* (v. 2625+), pasa su tiempo en la galera «haciendo comedias, / [...] que los cómitres [*i. e.*, los «mosqueteros» (v. 2638), es decir, la chusma que constituía el público más ruidoso y temido] le silben / de los corrales de España» (vv. 2634–37). Tanta dedicación y trabajo podría prometer maravillas, pero esa noción es desmentida cómicamente por las primeras palabras del personaje, un adefesio gongorino que varía el saludo formulaico de la comedia cortesana: «POETA. Muchos crepúsculos de estos, / que son bostezos del alba, / dé Dios a voacedes» (vv. 2640–42)[88].

Más adelante, se muestra el despropósito del poeta cuando este demanda silencio absoluto para que pueda desplegar el arte de su ingenio:

POETA. Señor Lesmes, lea un poco
sumisa voce si manda,

[88] *Cf. El príncipe esclavo, Primera parte*, vv. 629–42:
ROSA. ¡Los cielos, gran Amurates,
tu imperio eterno prosperen!
AMURATES. Y porque tenga en vosotras
muchos soles el Oriente,
vuestros abriles vinculen.
FÉNIX. Bástannos estrellas de ese
esplendor enriquecidas.
LUNA. A mí, entre tantas celestes
luces, me toca el ser Luna
por el nombre, y porque siempre
ha de ser blasón del Asia,
que siempre crezca y no mengüe.
AMURATES. Serás planeta del sol
de su imperio.

que estoy con notable prisa
acabando una jornada
y he menester más silencio,
que le está dando una dama
a un galán satisfación
de unos celos, y me causa
perturbación una mosca
que por los garceses pasa,
y estoy el paso escribiendo
en décimas muy delgadas.

VEJETE. Gustan estos caballeros,
porque relato con gracia,
de mi leyenda.

POETA. No importa,
si importa más a la traza
de mi comedia.

ESCAMILLA. ¡Oh, qué bueno!
¡Váyase a las arrumbadas
o al rollo si escribir quiere
con todo ese aplauso!

POETA, *escribiendo:* «Laura,
quien tal hace, que tal pague.»

ARGANDOÑA. ¿Para ese conceto estaba
tanto silencio pidiendo?

ZURDILLO. Más veces a las espaldas
lo he escuchado que él lo ha dicho.

ALMENDRUCA. Y él lo merece otras tantas. (vv. 2672–97)

En el figurón está ampliamente justificado el dardo dirigido por Almendruca a todos los poetas: «¡Mal haya / quien en tan infame cosa / tiempo y consonantes gasta!» (vv. 2631–33).

Vélez ubica el humorismo en torno al poeta al nivel de lo ridículo, es decir, en la ignorancia que el personaje tiene de sí mismo. El poeta se crea la ilusión de superioridad; los otros galeotes lo contemplan con una actitud irónica:

ARGANDOÑA. Sea
bienvenido el so Petrarca.

POETA. Hónrame voacé, en efeto,
como quien es. (vv. 2642–45)

La reacción del poeta a la bienvenida y honor del socarrón Argandoña acentúa su ineptitud; ni es capaz de reconocer el avispado sarcasmo detrás del vocativo «so Petrarca»[89].

Es diferente el caso del vejete. Como los significados del género mito-dramático no se revelan necesariamente en la temática, en la estructura o en el estilo, sus elementos orgánicos pueden buscarse en otros planos, en sus rasgos teatrales o en los conocimientos y expectativas que el público trae al mismo[90]. La función y el sentido del vejete, y efectivamente, de la secuencia entera, se hallan en ciertos hechos, de conocimiento general en los privilegiados círculos de la corte de Felipe IV, acerca de la vida del autor y de su dramaturgia. Es más, esos mismos hechos y sus evocaciones en el texto acreditan la probabilidad de que el personaje sea paródicamente autorreferencial, y más, que el propio Vélez interviniera como actor en el citado estreno de la obra.

Que nuestro poeta actuó en comedias burlescas ante el Rey es un hecho documentado[91]. Sin duda hizo *cameo appearances* también en otras comedias propias representadas en fastos reales—como el Secretario del Acto III de *El Conde don Pero Vélez* (estrenado en Lerma el 23–VI–1615)[92], el pescador Lauro en la primera escena de *El Caballero del Sol* (estrenado en Lerma el 10–X–1617), o el poeta ciego en la tercera jornada de *El catalán Serrallonga* (representado en el Real Alcázar el 10–I–1635, y otra vez el 17–V–1636), que manifiesta estrechas similitudes con la secuencia bajo consideración aquí e incluso repite las mismas chanzas[93].

[89] En un nivel teórico, lo cómico aquí queda iluminado por el pensamiento platónico (*Filebo*, pp. 88–93). *Cf.* «Platón en el *Filebo*, donde se analiza la relación entre el placer y el bien, habla del ridículo, dentro de una discusión general sobre las afecciones del alma, donde se mezclan placer y dolor. Lo ridículo, dice la voz de Sócrates, es un vicio inherente al ser humano que tiene su origen en la ignorancia de sí mismo. Este desconocimiento ciego puede aplicarse a los bienes materiales (creerse más rico de lo que se es) y a las cualidades físicas (creerse más fuerte o bello de lo que se es), pero especialmente afecta las cualidades del alma, y entre sus virtudes la más preciada es la del saber: se crea así una ilusión de superioridad con respecto a la realidad. A la ignorancia sobre sí mismo añade Platón la ausencia de poder —diríamos en el caso presente del poeta, de talento—, puesto que sólo aquellos que no son terribles y odiosos, es decir, los débiles, pueden ser objeto del ridículo. […] Lo ridículo está mezclado en Platón con el dolor, puesto que la risa es provocada por el placer de contemplar la ignorancia ajena, lo cual confirma su negatividad y por tanto su inutilidad pedagógica» (M.ª Belén Hernández González, «El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguajes e ideologías», p. 219.

[90] *Cf.* el comentario de Ignacio Arellano a propósito de un mito-drama—el investigador lo llama «comedia cortesana»—que para los críticos ha sido particularmente problemático, *La fábula de Perseo* de Lope: «[Q]uizá el enfoque de esta comedia exija tener en cuenta como primer requisito que es una comedia cortesana. La sucesión de sus componentes no halla verdadera explicación, a mi juicio, en la búsqueda de lazos estructurales, ni tampoco en un azar arbitrario. Los episodios y motivos, las estructuras y recursos literarios y teatrales se dirigen al público cortesano, y *en esa condición del receptor se encuentra el elemento unificador*» («El teatro cortesano en el reinado de Felipe III», p. 63. El énfasis es mío).

[91] Véase nuestra reseña de *La creación del mundo*, ed. Henryk Ziomek y Robert White Linker, pp. 138–41.

[92] Véanse *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, pp. 47–48; *El espejo del mundo*, pp. 44–46.

[93] Shergold y Varey, p. 238; La Barrera, p. 581b; Spencer y Schevill, pp. 112–14. Ver luego nuestra nota a los vv. 2651–52.

Primeramente, el vejete Lesmes está sentenciado a los bajeles «Por casado cuatro veces / como quien no dice nada» (vv. 2652–53)—el chiste se reanuda más adelante cuando el poeta le moteja de «cuatricasado» (v. 2722). Las noticias de la historia matrimonial del Ujier de la Cámara del Rey debían de ser moneda corriente en el mundillo de la corte. Fue una historia doblemente notable, primero por el número de sus «capítulos», y segundo, porque los desposorios de Vélez de Guevara lo vincularon palmariamente con la flor y nata de la Corte madrileña. En este sentido, el suyo es un caso único en la historia del teatro.

Son oscuras las circunstancias de su primer enlace, que debía de ocurrir por el año 1603, pero los otros tres están ampliamente documentados[94]. El 24 de septiembre de 1608 se casa con Úrsula Ramisi Bravo, que moriría antes de 1617. Apadrinaron las nupcias el conde de Saldaña y doña Inés de Guzmán, marquesa de Alcañices y hermana del futuro conde-duque de Olivares. Sus hijos, Juan y Antonio Luis, nacen en 1611 y 1612 respectivamente, apadrinados por Saldaña y su mujer, doña Luisa Hurtado de Mendoza, la heredera de la casa del Infantado. En 1615 nace una hija, Ana Ignacio, apadrinada por el Almirante de Castilla, don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera. En 1618 Vélez pasó a terceras nupcias, desposándose, en las casas del conde de Cantillana, con doña Ana María del Valle, criada de la Condesa. En 1626 se casa con doña María López de Palacios. De este matrimonio procedieron varios hijos, apadrinados por poderosos nobles, como el conde de Puñonrostro, el marqués de Alcañices, el duque de Veragua, Alonso de Tapia y Vargas, Margarita de Melgarejo y don Cristóbal de Guardiola[95].

[94] Cotarelo, pp. 635–36, 641–43, 645, 650–51, 137–38, 141–42, 149–55. Rodríquez Cepeda niega el cuarto matrimonio del poeta («Consideraciones sobre Luis Vélez de Guevara», p. 117), pero con la autorreferencia en esta comedia de 1633 y en *El catalán Serrallonga* trece meses más tarde, la cuestión queda fuera de duda.

[95] Alonso de Tapia pertenecía a una de las familias más antiguas de España, cuyos hijos ocuparon las más altas altas dignidades militares, eclesiásticas y civiles. Su padre fue el distinguido letrado y consejero de la Cámara de Castilla en las cortes de Felipe II y III, don Pedro de Tapia. Su madre, doña Clara de Alarcón, era de rancio linaje granadino. La familia aseguró las prerrogativas de su estado patricio con enlaces nupciales. Por ejemplo, el hermano mayor de Alonso, Rodrigo—a quien Cervantes dedicó el *Viaje del Parnaso*—, se casó con doña María de Medina Rosales, la hija mayor de doña María Puente Hurtado de Mendoza y Zúñiga (véanse Arturo y Alberto García Carraffa, 86: 83–87; Juan José de Montalvo, *De la historia de Arévalo y sus sexmos*, 1: 276–81; Jean-Marc Pelorson, *Les* Letrados, pp. 290–92, 298). Otro hermano, Juan, fue regidor de Madrid y caballero del hábito de Santiago. En 1633 fue comisario de las fiestas del Corpus. En una carta fechada al 10–II de aquel año nuestro poeta le pidió adelantados los 400 reales del auto sacramental que había de escribir para dichas fiestas, excusando la petición con la mucha pobreza. La carta puede leerse en Cotarelo, pp. 156–57, n. 4.

Con los recursos a mi disposición no he logrado identificar con certeza a Margarita de Melgarejo. Hay dos posibilidades. Por esos tiempos vivía una Margarita, hija de Veinticuatros sevillanos. La otra posibilidad es emparentable con un «valeroso» y «esforzado manchego» que era Regidor de Madrid (véanse Pedro de Guevara, *Romance a la fiesta de toros que se hizo celebrando los años de la Reyna N. S.* [1649], 324b, 327b; García Carraffa 55: 225–27).

Cristóbal de Guardiola y Enríquez de Guzmán fue Señor de La Guardia (Toledo). Su abuelo paterno, el Lic. Juan Cristóbal de Guardiola y Martínez, miembro del Consejo Real y de la Cámara del Rey, desempeñó importantes cargos jurídicos y diplomáticos en la corte de Felipe II; su abuelo materno fue don Lope de Guzmán y Aragón, Caballero de Santiago, del Consejo Supremo de Felipe II y Visitador del Reino de Nápoles. Los Guardiola por el apellido de Enríquez emparentaron con el Almirante de Castilla, por el de Aragón, con los

Luego está la cuestión de la estatura física de Vélez. El poeta era excepcionalmente alto, delgado y de facciones elongadas. De ello hay varios testimonios, de José Camerino (que le llama «esqueleto»), Gabriel de Corral (que lo retrata como un «esqueleto tan roído [...] que, aunque se muera en Viernes Santo, está la tierra segura de no quebrar el ayuno», y como «cecinado» y «esqueleto amortajado / en pieles de pergamino»), Anastasio Pantaleón de Ribera (que observa jocosamente «que / según le dura la cara, / desde las ocho a las doce / sólo en persignarse tarda»), Tirso de Molina (que le apoda de «poeta corpulento», es decir, de alta estatura, y observa que era «en la cara de a dos») e incluso del propio Vélez (que en un memorial en verso dirigido al Rey dice que «no pudo merecer, / entre tanta cruz, siquiera / ser caballero montés / o por lo luengo, pendón / de Calatrava»)[96]. Es más, en diciembre de 1633, el ecijano contaba cincuenta y cuatro o cincuenta y cinco años, lo cual en sí no tiene particularidad, pero es probable que estuviese prematuramente avejentado, porque ocho años antes, en 1625, en la segunda parte de los *Donaires del Parnaso*, Alonso de Castillo Solórzano dedica un satírico romance en consonantes «A un poeta flaco y viejo, aconsejándole que se muera». Los primeros versos rezan:

A ti, el hombre más sutil
que aguja de hacer filete;
con más pliegues en la cara
que de un obispo el roquete [...]

Además de flaco y arrugado, pinta al poeta viejo como calvo y encorvado:

A ti que tienes el casco
más débil que su copete,
siendo veleta en la tierra
siendo en el mar gallardete[.][97]

Duques de Villahermosa, y por el de Guzmán, con los Duques de Medina Sidonia (véanse García Carraffa 41: 150–52; Ignacio Ezquerra Revilla, *El Consejo Real de Castilla*, *passim*). Conviene notar que Ballesteros Robles, en el *Diccionario biográfico matritense*, p. 287, confunde el citado Cristóbal con un tío, Cristóbal de Guardiola y Sandoval, militar, que murió en la conquista de León de Saoni, en la Borgoña.

[96] *Cf.* Ruth Lee Kennedy, *Studies in Tirso, I: The Dramatist and his Competitors, 1620–26*, pp. 217–65, especialmente pp. 225–43, 254–55, 264.

[97] Es de notar que su hijo, Juan, era también muy alto y prematuramente encanecido. A propósito, Francisco de Avellaneda en un donoso vejamen académico de 1640 lo llamó «Monjibelo nevado», y Francisco de la Torre, «un alfanje corvo» que era «tan grande, que le decimos que no crezca y sin oíllo se pasa de largo». El propio Juan, acordándose de que fue paje más de catorce años, se burló de su propia estatura así: «De dos maneras me alarga / Aqueste penoso cargo; / Primero fui paje largo, / Y agora soy paja larga» (La Barrera, p. 462).

Para Ruth Lee Kennedy, el poeta en cuestión no pudo ser otro que Vélez de Guevara[98]. Por no conocer su obra teatral[99], la docta investigadora norteamericana estimó que el ecijano era incapaz de menoscabarse[100]. La noción está desmentida por el vejete en la escena que nos ocupa.

Cuando el personaje sale a escena, se entiende que es alto, flaco y de un aire monumentalmente tieso cuando el Zurdillo prorrumpe, «¡Linda estatua / viene aquí!» (vv. 2645–46). Es más, como relata Escamilla, el vejete:

> [S]e pasa
> lo más del tiempo leyendo,
> las tardes y las mañanas,
> libros de caballerías,
> y entre sueños riñe y habla
> con gigantes y aventuras. (vv. 2655–60)

A lo que exclama Almendruca, «¡Don Quijote es, de la Mancha!» (v. 2661), y replica Argandoña, acentuando la flaqueza esquelética del personaje: «De sepulcros lo parece» (v. 2662).

Mirando la secuencia desde la diacronía de la dramaturgia de Vélez, es significativo el mote que Almendruca dirige al vejete Lesmes. Le llama jocosamente «este delincuente de Susana» (v. 2651). El apodo alude a los dos jueces, viejos e injustos, de la historia bíblica de Susana (*Daniel* 13), quien prefirió morir antes que ceder a los deseos lascivos de sus acosadores. El gracioso motejo probablemente trajo a la memoria la comedia, curiosa y bastante defectuosa, *Santa Susana*, conocida también por el título, *Los viejos de Susana.* En aquella pieza Vélez teatralizó dicha historia, combinándola con la del rey Nabucodonosor y Sofonisba. El chistoso recordatorio debió de evocar la deseada risa de la distinguida compañía de espectadores, porque el poeta volvería a servirse de él un año más tarde, en *El catalán Serrallonga.*

En la misma línea diacrónica, la escena es análoga a las academias que Vélez interpoló en comedias anteriores. Es decir, se trata de una discusión artificiosa y aguda sobre un tópico selecto, como la naturaleza del poder o de la Fortuna, o de los celos, o, como aquí en tono burlesco, de la poesía. La fórmula desde luego no fue original ni única en nuestro poeta, pero la usó a lo largo de su carrera—*e. g.*, *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* (1615), *Virtudes vencen señales* (1615–1628, ¿1618–1622?), *El Caballero del Sol* (1617), *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón* (1618), *El diablo está en Cantillana* (*ad*

[98] *Studies in Tirso*, p. 241.

[99] «Let us admit frankly that […] we are handicapped by our lack of knowledge of the Andalusian's theatre. Until such a time as we have for Vélez a penetrating study of his plays, much of what we have written […] can be termed surmise only» (*ibid.*, p. 293).

[100] *Ibid.*, p. 232.

quem 1622), *El gran Jorge Castrioto, príncipe de Escanderbec* (*ad quem* 1629)—, tanto, que, como «el rumbo, el boato, el tropel, la grandeza» de sus comedias[101], la escena académica puede considerarse un rasgo característico de su «fisonomía» dramatúrgica[102].

Como el vejete entra *«con un libro muy grande»* (v. 2646+), y con la mención explícita de don Quijote, se trata obviamente de una caricatura literaria, pero la burla no es alusiva solamente a la obra maestra de Cervantes. La parodia se refiere también al antes citado *Caballero del Sol*, cuya grandiosa representación en Lerma debía de repercutir todavía después de dieciséis años en la memoria de muchos concurrentes de la inauguración del nuevo Palacio del Buen Retiro, principal entre ellos los reyes Felipe e Isabel, que en 1617 contaban doce y catorce años respectivamente, y el Conde-Duque[103].

Como se sabe, Vélez compuso dicha comedia basándose libremente en *El Caballero del Febo* de Diego Ortúñez de Calahorra, cuya cuarta edición zaragozana se publicó en el verano de ese mismo año[104]. Los nombres y los topónimos en los epígrafes leídos por el vejete evocan los personajes y las situaciones de la novela (y por lo tanto de la comedia citada), pero en cada caso es evidente que hay un motivo paródico. En *El Caballero del Febo* los títulos típicamente aguzan la curiosidad del lector con datos emocionantes, pero parciales. Valga como ejemplo el rótulo del Lib. I, cap. LII: «Cómo el Cavallero del Febo iva a la corte del rey Tiberio, y en el camino uvo cierta contienda con un cavallero que guardava un passo». O bien, el del Lib. II, cap. XXXIV, «Que cuenta cómo el Cavallero del Febo defendió la hermosura de la infanta Lindabrides, y llegaron a la plaça el Cavallero de Cupido y el rey Sacridoro, con lo que más avino».

[101] Los calificativos son de Cervantes, en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, en *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, 11.

[102] Ángel Valbuena Briones reconoció el motivo «académico» en *El Caballero del Sol*, relacionándolo muy perspicazmente con la participación de Vélez en la notoria academia del conde de Saldaña y en las diversas academias y actividades culturales patrocinadas por el conde de Lemos. Ver «Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, p. 44. Sobre su actividad en los círculos académicos y populares del mundillo literario de Madrid, véanse José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, *passim*; Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, pp. 81–82. Desde otras perspectivas, Kennedy, *passim*; Hannah E. Bergman, «El 'Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos' (MS. inédito) y el Certamen Poético de 1638»; *idem*, «A 'History of Spanish Literature' by Luis Vélez de Guevara».

[103] Dicha fiesta está documentada y estudiada por N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage*, pp. 255–57; Gareth A. Davies, *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza*, pp. 23–24, 224; Teresa Ferrer, *La práctica escénica cortesana*, p. 189; *idem*, *Nobleza y espectáculo teatral*, pp. 257–82. Para noticias sobre las maquinaciones de Olivares en la corte durante ese tiempo, véase Elliott, *The Count-Duke of Olivares*, pp. 35–45.

[104] Valbuena Briones, art. cit.; Ruth Lundelius, «Vélez de Guevara's *El Caballero del Sol* and Calderón de la Barca's *El castillo de Lindabridis*», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, pp. 52–57; Arellano, art. cit., pp. 69–72. Sobre la edición de 1617, véase Daniel Eisenberg, «Introducción», *Espejo de príncipes y cavalleros*, pp. LXXIV–LXXIX. (Los epígrafes citados a continuación remiten a esta edición.)

En *El Águila del Agua*, el primer epígrafe del libro grande que trae el vejete es levemente paródico. Comienza como cualquier rótulo de Diego Ortúñez, pero termina despejando las notas dramáticas del enredo al divulgar el agente secreto del desenlace:

VEJETE. Capítulo: «Cómo estaba
el Caballero del Febo
aguardando en Dinamarca
unas justas y torneos
por las bodas de la infanta
Lindabridis, y de cómo
le envïó el rey de Dalmacia,
su padre, para las fiestas
unas armas encantadas.» (vv. 2663–71)

En cambio, los otros encabezamientos leídos por el vejete son disparatados. Uno se pierde en un inciso de nimios detalles circunstanciales descritos con un lenguaje gongorino; el otro anticipa el desenlace de las peripecias anunciadas. Resulta doblemente cómica porque el agente de la conclusión feliz es enana y dueña:

«Llegó el bravo Caballero
del Febo a la celebrada
corte del Dinamarqués,
cuando por nubes de nácar
rutilante el sol salía
una muy fresca mañana,
en un caballo morcillo
que quitó al conde de Tracia
cuando le venció en Moscovia.» (vv. 2704–12)

[…] «Cómo gana
el Caballero del Febo
todos los premios en ambas
fiestas, y quieren matalle
de envidia, y cómo una enana
dueña le libra del riesgo
y de palacio le saca.» (vv. 2833–39)

Donde el Caballero del Febo leído por el vejete monta un caballo morcillo, el protagonista de *El Caballero del Sol* recorrió el mundo en una nave negra «con cuya peregrina piel —como dijo el pescador, Lauro (probablemente, recuérdese, el propio dramaturgo), en

un lenguaje de acusadas notas preciosistas— el premio / pierde el ébano negro el abolorio» (vv. 13–14). Los epígrafes leídos por el vejete prometen justas, torneos y fiestas como las que se produjeron teatralmente años antes en el fastuoso espectáculo de Lerma; su retórica sigue con acatamiento los recursos de la novela caballeresca que fue una de las fuentes de la comedia.

En conclusión, para el público que presenció el estreno de *El Águila del Agua* en diciembre de 1633 la academia en el sollado de la galera Real fue doblemente paródica. En seguida habrían reconocido las caricaturas traídas de la novela picaresca, del entremés, de la novela de caballerías y del *Quijote.* También habrían apreciado con particular deleite las jocosas autorreferencias del autor, sobre todo porque, en el papel del vejete, el poeta las representó *in propria persona.* Se acerca a la proyección autobiográfica que Velázquez realizaría en *Las meninas* y, posiblemente, en *La rendición de Breda*[105], que pronto habría de colgar en el mismo salón donde se representó *El Águila del Agua.* La vivencia es cercana, pero no es la misma, porque el cortesano y poeta Vélez, al concebir y realizar el papel del vejete Lesmes, respeta el decoro de la corte. Realeza y vulgo pueden ocupar los mismos espacios en el mundo mito-dramático de la *representación española;* los tipos burlescos se mantienen apartados en el sollado de la Real.

Superficie virtual y métrica

Armonizando y contrapunteando tres líneas de crítica empírica, el enfoque de estas páginas se ha concentrado en aspectos discursivos y escenográficos de *El Águila del Agua.* Los métodos de la filología han iluminado las circunstancias que subyacían tras el concepto ingeniado por el poeta, no solo en lo que respecta a la temática e ideología de la pieza, sino también a su realización teatral. Han permitido proponer además un *terminus a quo* y un *terminus ad quem.* Desde una perspectiva sociológica ha sido posible apreciar la dinámica de la copresencia e interacción de realeza y germanía dentro de los mismos espacios dramáticos. Asimismo, desde una perspectiva sicológica ha sido posible analizar la estructura de la pieza, con sus yuxtaposiciones conflictivas y su compresión lingüística que pone a los personajes—realeza, nobleza, busconas y hampones—en un mismo plano estilístico. Las premisas de dichas aproximaciones han orientado nuevos planteamientos acerca de los motivos del poeta, acerca de los rasgos formales de la pieza y, más generalmente, acerca de cuestiones genéricas. También han fundamentado conjeturas sólidas

[105] Subrayo «posiblemente», porque pese a los argumentos al contrario, se sigue diciendo que la primera figura de la derecha detrás del caballo es un autorretrato de Velázquez. La cuestión del autobiografismo en *Las lanzas* nunca se ha resuelto definitivamente. *Cf.* J. Allende-Salazar y F. J. Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado*, pp. 203–04.

acerca de las directrices y actitudes que determinaron la realización final de la obra. Pero dichos enfoques, como la mayoría de las aproximaciones críticas al drama en general, son deficientes en un punto notable: no explican adecuadamente la vivencia inmediata del público que presenció el estreno del espectáculo en diciembre de 1633, ni del lector atento y sensible en la actualidad; «They fail to engage drama fully as an experience, an ongoing moment-to-moment process for audiences or readers»[106]. Así, para cerrar estos prolegómenos conviene modular la clave crítica y concentrar el enfoque en otro sentido.

Como las anteriores, esta nueva clave va a considerar *El Águila del Agua* como una forma significativa dentro del género mito-dramático, pero en otro nivel. En un sentido, se tratará de una lectura superficial, ya que no se van a calar estructuras profundas. Al contrario, se centrará en la superficie virtual del espectáculo, es decir, en el elemento externo que le dio ritmo y sonoridad: la versificación.

Primeramente hay que preguntar, aparte de ser el medio semántico para los mensajes discursivos, dentro del marco genérico del mito-drama, ¿cuál es la función del lenguaje metrificado en *El Águila del Agua*? La pregunta no es ociosa, porque la significación de obras de este tipo no es percibida solamente con la lógica, sino que es experimentada por el espectador como una cualidad aprehensible del acto[107].

Como constatamos anteriormente, el principio unificador del mito-drama no se encuentra en el discurso verbal de las ideas sino en la puesta de escena. Si existen, son breves los tramos de penetración espiritual, y no es raro en un mito-drama como este de Vélez que faltan por completo pasajes de lirismo turgente. No hay necesidad de discursos caracterizados por largos períodos gramaticales ni de una prosodia pausada como la que proporciona el metro endecasílabo. No es de extrañar, pues, que un 98,4% de *El Águila del Agua* está construído de versos castellanos:

ACTO PRIMERO

Romance (*e-o*)	1–486	486
Redondillas	487–542	56
Romance (*a-a*)	543–780	238
Redondillas	781–968	188
Romance (*a-o*)	969–1178	210

[106] Michael Goldman, *On Drama: Boundaries of Genre, Borders of Self*, p. 3.

[107] De nuevo me remito a Suzanne K. Langer, citada en la n. 26.

ACTO SEGUNDO

Romance (*e-o*)	1179–1186	8
Redondillas	1187–1206	20
Romance (*e-o*)	1207–1210	4
Redondillas	1211–1246	36
Romance (*a-a*)	1247–1258	12
Seguidillas (*a-a*)	1259–1272	14
Romance (*a-e*)	1273–1406	134
Redondillas	1407–1546	140
Romance (*a-o*)	1547–1932	386
Redondillas	1933–2432	500

ACTO TERCERO

Seguidillas (*a-o*)	2433–2444	12
Redondilla	2445–2448	4
Romance (*u-e*)	2449–2484	36
Seguidilla (*o-a*, *o-e*)	2485–2491	7
Redondillas	2492–2563	72
Romance (*a-a*)	2564–3152	589 [108]
Silvas de consonantes	3153–3210	58
Quintillas	3211–3250	40
Romance (*o-a*)	3251–3664	404

RESUMEN TOTAL

Romance	2511	68,6%
Redondillas	1016	27,8%
Silvas de consonantes	58	1,6%
Quintillas	40	1,1%
Seguidillas	33	,9%

La preponderancia del romance concuerda con la praxis métrica de Vélez en la segunda mitad de su carrera. Pero aparte de reconfirmar una trayectoria observada desde hace mu-

[108] Ver nuestra nota al v. 3071.

cho tiempo en su versificación[109], la proporción de romance, junto con el 29,8% de otros versos octosílabos y populares, puede verse como una superficie virtual en la cual se refleja la naturaleza intrínseca del mito-drama.

Como se ha visto, la *Representación española* comprime el pasado y el presente, lo cual produce notables incongruencias. Comprime también la jerarquía social, y con ello la jerarquía de estilos. Con la excepción del rey Felipe, su secretario Ruy Gómez de Silva y el almirante Luch Alí, en un momento u otro los personajes no actúan ni hablan como conviene a su situación social. Lo que ayuda a conciliar estas incongruencias es el decoro y textura natural del octosílabo, y particularmente del romance, el metro que más se asemeja al habla cotidiana de todos los sectores de la jerarquía social. En este sentido se puede decir que la *Representación española* también es estilística. La «naturalidad» de la superficie verbal ayuda a retener la atención del espectador con su apariencia de verosimilitud empírica[110].

La única ruptura en la superficie virtual de 3.600 versos octosílabos es el tramo de silvas que conforman la arenga de Luch Alí en la tercera jornada. En términos de decoro lingüístico, el discurso presenta los rasgos convencionales que en la Comedia Nueva solían caracterizar el habla de la nobleza musulmana: usa un castellano de señalada propiedad y refinamiento[111]. El cambio de ritmo producido por los heptasílabos y endecasílabos alternados en boca del general turco puede entenderse como un reflejo del ritmo de su dicción oriental. La secuencia de silvas pareadas constituye también una ruptura en la modalidad de la significación escénica y verbal. Es decir, como se vio anteriormente, la teatralidad de *El Águila del Agua* impresiona por su literalismo empírico, pero al salir a declamar Luch Alí, la escenografía, sin perder por completo su historicismo, se torna alegórica —«[…] *se descubra una galera* […] *pintada de medias lunas blancas y un estandarte en la popa, azul, con las medias lunas, blancas* […]» (v. 3152+)— y se introduce una galanura poética que no existe en

[109] Ver Arnold G. Reichenberger, ed., *El embuste acreditado*, p. 79. El uso crecido de romance se nota en las comedias compuestas de 1621 en adelante. Un 68% de *Más pesa el Rey que la sangre* (1621), por ejemplo, se discurre en romance.

[110] Langer aplica el concepto de la «superficie virtual» a las artes plásticas, pero resulta igualmente válida para los aspectos no discursivos del medio teatral. *Cf.* «What […] is 'decoration'? The most obvious synonyms are 'ornamentation,' 'embellishment'; but, like most synonyms, they are not quite precise. 'Decoration' refers not merely to beauty, like 'embellishment,' nor does it suggest the addition of an independent ornament. 'Decoration' is cognate with the word 'decorum'; it connotes fitness, formalization. But what is fitted and formalized?

«A visible surface. The immediate effect of good decoration is to make the surface, somehow, *more visible;* a beautiful border on a textile not only emphasizes the edge but enhances the plain folds, and a regular allover pattern, if it is good, unifies rather than diversifies the surface. In any case, even the most elementary design serves to concentrate and hold one's vision to the expanse it adorns» (*Feeling and Form*, p. 61. El énfasis es de la autora).

Sobre la cuestión general del decoro, véase E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, pp. 213–35, y sobre la naturalidad del octosílabo y del romance, Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, pp. 193–205.

[111] *Cf.* José F. Montesinos, ed., *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, de Lope de Vega, pp. 218–26.

otras partes de la obra. Aquí hay alusiones mitológicas (Marte, Neptuno, el Fénix, Alcioneo, Ícaro), cultismos («tridente», «hidrópico», «anfiteatro») y figuras metafóricas («cometas», «antorchas», «fanales», «brazos», «polos» y «delfines de madera», que son respectivamente, alfanjes, los generales Luch Alí, Pi Alí y Siroco, y galeras). Es significativo que el autor de comedias, o quizás el propio Vélez, reconociera que la ruptura en la superficie virtual podía ser contraproducente en la exposición mito-dramática, y que atajara los vv. 3177–96 y 3199–3208. El corte suprime el paralelismo —e implícitamente, la igualdad— entre las arengas de don Juan y Luch Alí. También, al cercenar dichos versos, obvió los excursos retóricos que atenuaban el sentido de anticipación y aceleró la acción hacia su clímax, la batalla y victoria del «Águila del Agua» en Lepanto.

❧ ❧ ❧

Terminaré con unas notas acerca del lenguaje del autógrafo *A* porque, como pocos autógrafos de comedias, en *El Águila del Agua* la poesía del drama y la grafía de su creador revelan las vivencias y los valores que informaron la creación de la obra. Dichas cualidades además tienen implicaciones ec~~dótic~~as.

Como se ha visto, uno de los motivos estructurantes de *El Águila del Agua* es la yuxtaposición de realeza y rufianes. El decoro de la obra no distingue a los estamentos con un estilo «cortesano» y otro estilo «hampesco». Antes al contrario, el lenguaje parece estar centrado en torno a un «término medio» en el que no hay notables disyunciones léxicas y la dicción de nobles y hampones es igual[112]. Es decir, todos usan el *koiné* popular de la Corte; los príncipes y el populacho se entienden perfectamente.

Siendo un mito-drama destinado a la Corte real, es natural que el registro lingüístico de *El Águila del Agua* fuera el «término medio» de la metrópoli, y que los pormenores ortográficos del manuscrito autógrafo reflejasen ese registro[113]. Pero hay que recordar también que, como su personaje Escamilla, el poeta Luis Vélez era «andaluz de cuatro costados» (vv. 359–60). Su andalucismo se manifiesta más de una vez en calurosos elogios de la vivencia andaluza (ver nuestra nota a estos últimos versos citados). Eso sería de esperar puesto que,

[112] El vocalismo, por ejemplo, es mínimo: la voz *impresa*, 'empresa', está distribuida igualmente entre nobles y plebeyos (vv. 215, 657, 831, 908, 1066), también *escrebir* (vv. 2305, 2459) y *recebir* (v. 1405) están puestos en boca de don Juan de Austria. La estereotípica fonología vulgar se limita a los hampones Escamilla y Almendruca, y aun en esos casos es mínima: «Almendruca. ¡Que me *prace!*» (vv. 21, 33, 47, 55, 62, 99, 106, 306, 1286, 1292, 1380, 3649), «Poeta. Basta que *voacé* lo diga. / Almendruca. Y si no, a tamboriladas / lo hicieran *her.* Escamilla. *Craro* está» (vv. 2864–66).

[113] Véase nuestro estudio preliminar de *El rey en su imaginación*, pp. 57–66.

como se ha visto, la *representación española* era, por así decir, una «representación olivareña». Pero aparte de esa circunstancia anecdótica, el andalucismo de Vélez es evidente en cada hoja del manuscrito *A* en la forma de los grupos consonánticos *-nb-* y *-np-.* Por no querer dificultar la lectura de la obra con la interferencia de una peculiaridad gráfica que es, en la última instancia, la representación de un alófono que en ningún momento afecta el sentido del texto, ni su rima, ni su ortología, regularizamos dichos grupos con *m*, pero se ha de recordar que sin excepción Vélez escribió esas grafías con *n.* El rasgo es constante y absoluto en los autógrafos del poeta —hay 275 casos en el texto *A*—, y refleja fielmente la nasalización vocálica que aún hoy caracteriza el habla popular de Sevilla y, más particularmente, del entorno ecijano[114]. Otro andalucismo que se manifiesta esporádicamente en la ortografía es el seseo de las fricativas interdentales *-c-* y *-z-*: por ejemplo, en lugar de *Mesina*, deletrea la capital siciliana como *Mecina* (vv. 2026, 2500), y en lugar de *saloma* escribe *çaloma* (v. 3000) o *zaloma* (vv. 3592, 3594+).

Queda dicho en el prefacio que un propósito de esta edición es el de iluminar las obras de Vélez de Guevara no solo como producto textual del acto creativo, sino como consecuencia del proceso temporal de la creación artística. Por eso documentamos las omisiones y adiciones, atajos y enmiendas del manuscrito *A.* Anotamos como «tachadas» las materias tildadas cuando son legibles, y como «borradas» cuando resultan indescifrables. Algunas de esas alteraciones a modo de radiografía revelan el proceso creativo del poeta cuando ingenió su primer borrador. Otras dan testimonio de cómo solucionó las consideraciones prácticas que por una razón u otra se le impusieron al finalizar la pieza para las tablas, consideraciones que, como se ha visto, le obligaron a reorientar el concepto dramático original. En los Actos I y II dichas alteraciones no son problemáticas. La hoja inserta al fin de la segunda jornada, por ejemplo, y la correspondiente supresión del personaje de Hipólita en el Acto III obviamente reflejan una revisión posterior[115]. En cambio, las enmiendas marginales de la tercera jornada presentan enormes dificultades editoriales, ya que ni los rasgos paleográficos ni la dinámica del diálogo permiten distinguir entre las alteraciones que Vélez apuntó durante la redacción original y las que hizo posteriormente. Siendo así, incorporamos dichas enmiendas al texto, siempre anotándolas en el aparato textual (vv. 2613–14, 2629–31, 2851–76, 3066–70, 3226–65, 3279–80, 3321–28, 3377–87, 3561–62, 3600–04, 3649–52).

C. GEORGE PEALE

[114] Véase nuestro «Prefacio», pp, 13–16, donde documentamos los pormenores de esta cuestión.

[115] Remítase a las pp. 12–14 del presente.

APÉNDICE

Lorenzo Vander 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 la división en párrafos para facilitar la 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.

BIBLIOGRAFÍA

Aerke, Kristiann P. *Gods of Play: Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse.* Albany: State University of New York Press, 1994.

Albrecht, Jane. *The Playgoing Public of Madrid in the Time of Tirso de Molina.* New Orleans: University Press of the the South, 2001.

Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache.* En *La novela picaresca española, I.* Ed. Francisco Rico. 2.ª ed. Barcelona: Planeta, 1970.

Allende-Salazar, J. y F. J. Sánchez Cantón. *Retratos del Museo del Prado: identificación y rectificaciones.* Madrid: Julio Casano, 1919.

Alonso Hernández, José Luis. *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1976.

Álvarez-Detrell, Tamara. Ver Michael G. Paulson.

Amorós, Andrés y José María Díez Borque. *Historia de los espectáculos en España.* Madrid: Castalia, 1999.

Anónimo. *Copiosa relación de la grandiosas fiestas que la católica majestad del Rey nuestro Señor mandó hacer en la villa de Madrid, asistiendo a ellas su Real persona y los demás Príncipes que asisten en la Corte, a honra del Palacio y plaza nueva, lunes cinco de diciembre de este presente año de 1633.* Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1633.

Arata, Stefano. «Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa». En Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda, eds. *Textos, géneros, temas: investigaciones sobre el teatro de Siglo de Oro y su pervivencia.* Introducción de Fausta Antonucci. Pisa: Edizioni ETS, 2002. Pp. 231–44.

Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII.* Madrid: Cátedra, 1995.

———. «El teatro cortesano en el reinado de Felipe III». En *Teatro cortesano cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico* 10 (1998): 55–73.

Argegni, Corrado. *Condottieri, capitani, tribuni.* 3 vols. Milano: s. i., 1936–1937.

Arroyo, Marco Antonio. *Relación del progreso de la armada de la Santa Liga…* Milán: Miguel Tin, 1576.

Ashcom, B. B. «Notes on the *Comedia:* A New Edition of a Vélez de Guevara Play», *Hispanic Review* 30 (1962): 231–39.

Austin, J. L. *How to Do Things with Words.* Cambridge: Harvard University Press, 1962.

Azcárate, José María de. «Anales de la construcción del Buen Retiro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 1 (1966): 99–135.

Ballesteros Robles, Luis. *Diccionario biográfico matritense.* Madrid: Imprenta Municipal, 1912.

Barbeito, José Manuel. *El Alcázar de Madrid.* Madrid: Colegio Oficial de Arquitectura, 1992.

Barrera Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII.* Madrid: M. Rivadeneyra, 1860; London: Támesis, 1968.

Bas, Joe. «Una edición crítica y anotada de la comedia de don Diego Ximénez de Enciso, *El príncipe Don Carlos».* Tesis inédita. University of Southern California, 1967.

Baticle, Jeannine. *Zurbarán.* New York: Metropolitan Museum of Art, 1987.

Beeching, Jack. *The Galleys at Lepanto.* New York: Charles Scribner's Sons, 1982.

Benassar, Bartolomé. *Don Juan de Austria: un héroe para un imperio.* Madrid: Temas de Hoy, 2000.

Bergman, Hannah E. «A 'History of Spanish Literature' by Luis Vélez de Guevara». En C. George Peale *et al.*, eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara.* Pp. 219–32.

———. «El 'Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos' (MS. inédito) y el Certamen Poético de 1638», *Boletín de la Real Academia Española* 55 (1975): 551–610.

Blasco, Carmen. *El Palacio del Buen Retiro: la arquitectura y su época.* CD-ROM. Madrid: Museo del Prado, 1999.

Blue, William R. Ver C. George Peale *et al.*

Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática.* Madrid: Taurus, 1987.

Bonet Correa, Antonio. «Velázquez, arquitecto y decorador», *Archivo Español de Arte* 32 (1960): 215–49.

Breuer-Hermann, Stephanie. «Alonso Sánchez Coello: vida y obra» y «Catálogo». En Santiago Saavedra, ed. *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II.* Madrid: Museo del Prado, 1990. Pp. 13–35, 129–59.

Brooks, Lynn Matluck. *The Art of Dancing in Seventeenth-Century Spain: Juan de Esquivel Navarro and His World, Including a Translation of the* Discursos sobre el arte del danzado *by Juan de Esquivel Navarro (Seville, 1642), and Commentary on the Text.* Lewisburg: Bucknell University Press-London: Associated University Presses, 2003.

Brown, Jonathan y J. H. Elliott. *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV.* New Haven: Yale University Press, 1980.

Calles Vales, José. *Refranes, proverbios y sentencias.* México: Edivisión-Madrid: LIBSA, 2000.

Capdet, Françoise y Jean-Louis Flecniakoska. «Le Bâtard Don Juan d'Autriche, personnage de théâtre». En Jean Jacquot, ed. *Dramaturgie et société: rapports entre l'œuvre théatrale, son interprétation et son public au XVIe et XVIIe siècles.* Paris: Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1968. Pp. 125–32.

Caprioli, Francesco. *Uluç Ali, el almirante del sultán. Carrera y familia política de un neófito musulmán en el Imperio otomano (1536–1587).* Madrid: C.S.I.C., 2023.

Caro Baroja, Julio. *Historia de la fisiognómica: el rostro y el carácter.* Madrid: ISTMO, 1988.

Case, Thomas E. Ver Luis Vélez de Guevara.

Cassol, Alessandro. «La figura de Diego García de Paredes en las comedias de Lope de Vega». En M. G. Profeti, ed. *«…otro Lope no ha de haber…»: atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega.* Vol. 2. Firenze: Alinea, 2000. Pp. 161–80.

Castro, A. y S. Gili Gaya. « . . . y todo», *Revista de Filología Española* 4 (1917): 285–89.

Cátedra, Pedro M. y Víctor Infantes, eds. *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (Siglo XVI).* Valencia: Albatrós, 1983.

Caturla, María L. «Zurbarán en el Salón de Reinos», *Archivo Español de Arte* 18 (1945): 292–300.

———. «Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro», *Archivo Español de Arte* 33 (1960): 333–55.

Cervantes, Miguel de. *El celoso extremeño.* En *Novelas ejemplares.* Ed. Francisco Rodríguez Marín. Vol. 2. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.

———. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Ed. Diego Clemencín. 8 vols. Madrid: La Viuda de Hernando, 1894.

———. *Teatro completo.* Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 1987.

———. *Rinconete y Cortadillo.* Ed. crítica por Francisco Rodríguez Marín. 2.ª impresión muy aumentada. Madrid: Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1920.

———. *Viaje del Parnaso.* En *Obras completas.* Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1993–1995.

Chaves Montoya, María Teresa. «El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid* 4 (1992): 271–30.

Checa, Fernando. *Felipe II: mecenas de las artes.* Pról. de Jonathan Brown. 2.ª ed. Madrid: Nerea, 1993.

———, ed. *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España.* Madrid: Comunidad de Madrid-Nerea, 1994.

Cirot, Georges. «A propos du *Diablo cojuelo* aperçus de stylistique comparée», *Bulletin Hispanique* 46 (1944): 240–51.

———. «Le procédé dans *El diablo cojuelo*», *Bulletin Hispanique* 45 (1943): 69–72.

———. «Le style de Vélez de Guevara» *Bulletin Hispanique* 44 (1942): 175–80.

Conde V.do de Valencia de Don Juan. *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid.* Madrid: Fototipias de Hauser y Menet, 1898.

Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales de… (1627).* Ed. Louis Combet. Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, Fascicule 34. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España.* Ed. facsímil. Estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García. Granada: Universidad de Granada, 1997.

Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII.* Estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal. 2 vols. Granada: Universidad de Granada, 2000.

———. «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española* 3 (1916): 621–52; 4 (1917): 137–71, 269–308, 414–44.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española.* Ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Pamplona: Universidad de Navarra-Madrid: Iberoamericana-Frankfurt am Main-Madrid: Real Academia Española-Madrid: Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2006.

Davies, Gareth A. *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza, 1586–1644.* Oxford: Dolphin, 1971.

———. «Luis Vélez de Guevara and Court Life». En C. George Peale *et al.*, eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara.* Pp. 20–38.

Delgado Casado, Juan. *Diccionario de impresores españoles (Siglos XV–XVII).* 2 vols. Madrid: Arco/Libros, 1996.

Dennis, Amarie. *Don Juan de Austria: The Imperial Bastard.* Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1966.

D[íaz del] C[orral], R[osario]. «El Alcázar de Juan Gómez Mora». En Fernando Checa, ed. *El Real Alcázar de Madrid.* Pp. 152–58.

Díez Borque, José María. Ver Andrés Amorós.

Díez Echarri, Emiliano. *Teorías métricas del Siglo de Oro: apuntes para la historia del verso español.* Madrid: C.S.I.C., 1949.

Domínguez, Frank. Reseña: Michael G. Paulson y Tamara Álvarez-Detrell, *Lepanto: Fact, Fiction and Fantasy.* En *South Atlantic Review* 52, 2 (1987): 108–11.

Eckhardt, A. «Le cercueil flottant de Mahomet», *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts E. Hoepffner*. Paris: Les Belles Lettres, 1949. Pp. 77–88.

Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama.* London-New York: Methuen, 1980.

Elliott, John H. «Concerto Barroco». Reseña de José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, trad. Terry Cowan. En *New York Review of Books* 34, 6 (9 abril 1987): 26–29.

———. *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline.* New Haven: Yale University Press, 1986.

Elliott, John H. Ver Jonathan Brown.

——— y José F. de la Peña. *Memoriales y cartas del conde-duque de Olivares.* 2 vols. Madrid: Alfaguara, 1978–80.

Ezquerra Revilla, Ignacio. *El Consejo Real de Castilla bajo Felipe II; grupos de poder y luchas faccionales.* Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Ferrer, Teresa. *Nobleza y espectáculo teatral (1535–1622).* Valencia: Universidad de València-UNED-Universidad de Sevilla, 1993.

———. *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III.* London: Tamesis, 1991.

Flecniakoska, Jean-Louis. Ver Françoise Capdet.

Fontecha, Carmen. *Glosario de voces comentadas en ediciones de textos clásicos.* Madrid: C.S.I.C, 1941.

Fournier, Nathalie. *L'aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle: étude linguistique et dramaturgique.* Louvain: Éditions Peeters, 1991.

Frenk, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular Hispánica (Siglos XV a XVII).* 2 vols. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays.* New York: Atheneum, 1966.

———. *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos.* Trad. Edison Simons. Caracas: Monte Ávila, 1977.

García Caraffa, Alberto y Arturo. *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana.* Vols. 41, 55, 86. Madrid: Nueva Impr. Radio, 1952–1963.

García Santo-Tomás, Enrique. «Artes de la ciudad, ciudad de las artes: la invención de Madrid en *El diablo cojuelo*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25, 1 (2000): 117–35.

———. *La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega.* Madrid: Gredos, 2001.

Gérard, Véronique. *De castillo a palacio: el Alcázar de Madrid en el siglo XVI.* Bilbao: Xarait, 1984.

Gili Gaya, S. Ver A. Castro.

Goldman, Michael. *On Drama: Boundaries of Genre, Borders of Self.* Ann Arbor: University of Michigan, 2000.

Gómez Moreno, Ángel. *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes).* Madrid: Iberoamericana, 2008.

González Cremona, José Manuel. *Don Juan de Austria, héroe de leyenda.* Barcelona: Planeta, 1994.

Greer, Margaret Rich. *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca.* Princeton: Princeton University Press, 1991.

Guevara, Fray Antonio de. *El arte de marear.* Ed. Asunción Rallo. Madrid: Cátedra, 1984.

Guevara, Pedro de. *Romance a la fiesta de toros que se hizo celebrando los años de la Reyna N. S. (1649).* En José Simón Díaz, *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia. Tomo I. Textos impresos de los siglos XVI y XVII.* Madrid: Instituto de Estudios Madrileños-C.S.I.C., 1964. Pp. 323–28.

Hathaway, Robert L. Reseña: Michael G. Paulson y Tamara Álvarez-Detrell, *Lepanto: Fact, Fiction and Fantasy.* En *Journal of Hispanic Philology* 10 (1986): 187–89

Hauer, Mary G. *Luis Vélez de Guevara: A Critical Bibliography.* Chapel Hill: University of North Carolina Department of Romance Languages, 1975.

Hernández González, M.ª Belén. «El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguajes e ideologías», *Signa* 8 (1999): 218–33.

Herrero García, Miguel. *Estimaciones literarias del siglo XVII.* Madrid: Voluntad, 1930.

———. *Ideas de los españoles del siglo XVII.* Madrid: Gredos, 1966.

———. *Madrid en el teatro.* Biblioteca de Estudios Madrileños, 7. Madrid: C.S.I.C., 1963.

Hidalgo, Juan. *Romances de germanía de varios autores.* En John M. Hill, ed. *Poesías germanescas.* Bloomington: Indiana University, 1945. Pp. 159–252.

Hill, John M. *Voces germanescas.* Bloomington: Indiana University, 1949.

Horozco, Sebastián de. *Teatro universal de proverbios.* Ed. José Luis Alonso Hernández. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986.

Hurtado de Mendoza, Diego. *Guerra de Granada.* Ed. Bernardo Blanco-González. Madrid: Castalia, 1970.

Infantes, Víctor. Ver Pedro M. Cátedra.

Izquierdo de Piña, Juan. *Casos prodigiosos y cueva encantada.* Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Viuda de Rico, 1907.

Jauss, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics.* Trad. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

———. *Toward an Aesthetic of Reception.* Trad. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Jiménez de Enciso, Diego. Ver Diego Ximénez de Enciso.

Jones, Joseph R. Ver C. George Peale *et al.*

Justi, Carl. *Velázquez y su siglo.* Trad. de Pedro Marrades. Revisión y apéndice de Juan Antonio Gaya Nuño. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

Kagan, Richard L. «La corografía en la Castilla moderna: género, historia, nación». En *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro.* Vol. 1. Toulouse: LEMSO-Pamplona: GRISO, 1993. Pp. 79–91.

Keniston, Hayward. *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century.* Chicago: University of Chicago, 1937.

Kennedy, Ruth Lee. *Studies in Tirso, I: The Dramatist and His Competitors, 1620–26.* Chapel Hill: University of North Carolina Department of Romance Languages, 1974.

Kincaid, William A. «Life and Works of Luis de Belmonte Bermúdez (1587?–1650?)», *Revue Hispanique* 74, 165 (1928): 1–260.

King, Willard F. *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII.* Madrid: Real Academia Española 1963.

Kowzan, Tadeuz. *Littérature et spectacle.* Ed. rev. La Haye: Mouton, 1975.

———. «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.* Versión castellana de Marie Raquel Bengolea. Caracas: Monte Ávila, 1969. Pp. 25–52.

Krenkel, Max. *Klassische Bühnendichtungen der Spanier. III. Calderón.* Der Richter von Zalamea, *nebst dem gleichnamigen Stücke des Lope de Vega.* Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1887.

Laird, Paul R. *Towards a History of the Spanish Villancico.* Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 1997.

Langer, Suzanne K. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from* Philosophy in a New Key. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.

Larthomas, Pierre. *Le langage dramatique: sa nature, ses procédées.* Paris: Armand Colin, 1972.

Lázaro Mora, Fernando A. «*RL-LL* en la lengua literaria», *Revista de Filología Española* 60 (1978–1980): 267–83.

León Pinelo, Antonio de. *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658).* Ed. Pedro Fernández Martín. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971.

Lindenberger, Herbert. *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality.* Chicago: University of Chicago Press, 1975.

López, Diego. *Declaración magistral sobre las sátiras de Juvenal, príncipe de los poetas.* Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1642.

Lundelius, Ruth. «Vélez de Guevara's *El Caballero del Sol* and Calderón de la Barca's *El castillo de Lindabridis* (A Response to Professor Valbuena Briones)». En C. George Peale *et al.* (eds.). *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara.* Pp. 52–57.

MacCurdy, Raymond R. Ver C. George Peale *et al.*

Manson, William R. y C. George Peale. «Prefacio al teatro de Luis Vélez de Guevara». En Luis Vélez de Guevara, *El espejo del mundo.* Edición crítica y anotada de… Estudio introductorio de Maria Grazia Profeti. 2.ª ed. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002. Pp. 17–47.

Maravall, José Antonio. *Antiguos y modernos: la idea de progreso en el deSouth Atlantic Reviewrollo inicial de una sociedad.* Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966; revisada y publicada bajo el título *Antiguos y modernos: visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento.* Madrid: Alianza, 1986; 2.ª ed. 1998.

———. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica.* Esplugues de Llobregat: Ariel, 1975; 8.ª ed., 2000.

Maravall, José Antonio. *Estudios de historia del pensamiento español. Serie Tercera, Siglo 17.* Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1975.

———. *El humanismo de las armas en* Don Quijote. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1948.

———. *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII).* Madrid: Taurus, 1986.

———. *La oposición política bajo los Austrias.* Esplugues de Llobregat: Ariel, 1972; reimpresión 1974.

———. *Poder, honor y élites en el siglo XVII.* Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1984, 3.ª ed. 1989.

———. «Sociedad barroca y 'comedia' española», en *II Jornadas de Teatro Clásico Español: Almagro, 1979.* Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1979. Pp. 35–60.

Maravall, José Antonio. «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco». En José María Díez Borque (ed.). *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica: Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, octubre de 1985).* Sevilla: Serbal, 1986. Pp. 71–97.

———. *Teatro y literatura en la sociedad barroca.* Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972; ed. corregida y aumentada al cuidado de Francisco Abad. Barcelona: Crítica, 1990.

———. *Teoría del estado en España en el siglo XVII.* Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1944.

———. *Un problema de la teoría del poder en la doctrina española.* Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1943.

———. *Utopía y contrautopía en el* Quijote. Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1976.

———. *Utopía y reformismo en la España de los Austrias.* Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1982.

———. *Velázquez y el espíritu de la modernidad.* Madrid: Guadarrama, 1960; reimpresiones Madrid: Alianza Editorial, 1987, y Centro de Estudios Constitucionales, 1999.

Marinoni, A. «Le Mot *Poilu*», *Modern Language Notes* 32 (1917): 375.

Mariscal, George. *Contradictory Subjects: Quevedo, Cervantes, and Seventeenth-Century Spanish Culture.* Ithaca: Cornell University Press, 1991.

Martínez Kleiser, Luis. *Refranero general ideológico español.* Madrid: Real Academia Española, 1953.

Mas, Albert. *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or: recherches sur l'évolution d'un thème littéraire.* 2 vols. Paris: Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques, 1967.

McKendrick, Melveena. *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity.* London: Tamesis, 2000.

Medel del Castillo, Francisco. *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos.* Ed. J. M. Hill. En *Revue Hispanique* 75 (1929): 144–369.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* Ed. Enrique Sánchez Reyes. 6 vols. Santander: Aldus, 1959.

Menéndez Pidal, Ramón. *Manual de gramática histórica.* 12.ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.

Mesonero Romanos, Ramón de. «Apuntes biográficios». En *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega, II.* BAE, 45. Madrid: Atlas, 1951. Pp. x–xvii.

Meyer, Bruce. *Héroes: los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura.* Madrid: Siruela, 2008.

Minian de Alfie, Raquel. «Apuntes para la interpretación de una jácara de Vélez de Guevara», *Filología* 22, 1, (1987): 137–48.

———. «Don Juan de Austria, personaje de la comedia barroca», *Filología* 19 (1982–1984): 61–76.

———. «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. Pp. 325–32.

Molino Campuzano, Miguel. *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII.* Pról. del Excm. Sr. Conde de Mayalde. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, Seminario de Urbanismo, 1960.

Montalvo, Juan José de. *De la historia de Arévalo y sus sexmos.* 2 vols. Valladolid: Imprenta Castellana, 1928.

Montero Hernando, Manuel. *Don Juan de Austria: un héroe al servicio de Felipe II.* Madrid: Sález, 1993.

Montoto y Rautenstrauch, Luis. *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas.* 2.ª ed. Sevilla: Tip. Gironés, 1921–1922.

Morley, S. Griswold. «La modificación del acento de la palabra en el verso castellano», *Revista de Filología Española* 14 (1927): 256–72.

Mulcahy, Rose Marie. «La imagen real o la real imagen: imágenes y percepciones de Felipe II». En Luis Antonio Ribot García (ed.). *La monarquía de Felipe II a debate.* Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. Pp. 473–96.

Muñoz Cortés, Manuel. «Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su *Diablo Cojuelo*», *Revista de Filología Española* 27 (1943): 48–76.

Nagy, Eduardo. «El galeote de Lepanto de Luis Vélez de Guevara: la diversión en vez del escarmiento picaresco», *Bulletin of the Comediantes* 29, 1 (1977): 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 Manuel Criado de Val (ed.). *La picaresca: orígenes, textos y estructuras.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. Pp. 833–40.

Neumeister, Sebastian. *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón.* Trad. Eva Reichenberger y Juan Luis Milán. Kassel: Reichenberger, 2000.

———. *Mythos und Repräsentation: die mythologischen Festpiele Calderóns.* München: W. Fink, 1978.

Orso, Steven N. *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid.* Princeton: Princeton University Press, 1986.

———. *Velázquez,* Los Borrachos *and Painting at the Court of Philip IV.* Cambridge University Press, 1993.

Ortúñez de Calahorra, Diego. *Espejo de príncipes y cavalleros (El Cavallero del Febo).* Ed. Daniel Eisenberg. 6 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

Paulson, Michael G. y Tamara Álvarez-Detrell. *Lepanto: Fact, Fiction and Fantasy, with a Critical Edition of Luis Vélez de Guevara's* El águila del agua, *a Play in Three Acts.* Lanham, MD: University Press of America, 1986.

Paz y Melia, Antonio. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional.* 2.ª ed. Madrid: Blass, 1934–35.

Peale, C. George. «Ecdótica, performatividad y la cuestión del aparte». En Ysla Campbell (ed.). *El Escritor y la escena VIII. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro—El espectador y el crítico: problemas de recepción.* Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2000. Pp. 93–107.

———. «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.

———. «La metáfora y sintaxis satírico-reductivas en *El Diablo Cojuelo*», *Bulletin Hispanique* 78, 1–2 (1976): 3–33.

———. Ver William R. Manson.

———. Ver Luis Vélez de Guevara.

——— *et al.*, eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos.* Ed. C. George Peale, en colaboración con William R. Blue, Joseph R. Jones, Raymond R. MacCurdy, Enrique Rodríguez Cepeda y William M. Whitby. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1983.

Pelorson, Jean-Marc. *Les* Letrados, *juristes castillans sous Philippe III: recherches sur leur place dans la société, la culture et l'état.* Poitiers: Université de Poitiers, 1980.

Pensado, Carmen. «El artículo *ell* y otras formas con *-ell* final en castellano medieval», *Boletín de la Real Academia Española* 178 (1999): 377–406.

Peña, José F. de la. Ver John H. Elliott.

Pérez de Montalbán, Juan. *El segundo Séneca de España* [*La comedia Felipe Segundo, y el Príncipe don Carlos*]. En *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos* [...]. Madrid: Alonso Perez, 1632.

———. *El señor don Juan de Austria.* En *Primero tomo de las comedias del Doctor* [...]. Madrid: Alonso Perez, 1635.

Pérez Gómez, Antonio, ed. *Romancero del Almirante de la Mar don Juan de Austria (1571–1800).* 2 vols. Valencia: «...la fonte que mana y corre...», 1956–1957.

Pérez y González, Felipe. El Diablo Cojuelo: *notas y comentarios a un* Comentario *y a unas Notas: nuevos datos para la biografía de Luis Vélez de Guevara.* Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

Perlingieri, Ilya Sandra. *Sofonisba Anguissola: The First Great Woman Artist of the Renaissance.* New York: Rizzoli, 1992.

Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse* (1977); *The Theory and Analysis of Drama.* Trad. John Halliday. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Pla Cárceles, José. «La evolución del tratamiento de 'Vuestra Merced'», *Revista de Filología Española* 10 (1923): 245–80.

Platón. *Diálogos.* Ed. M.ª Ángeles Durán y Francisco Lisi. Vol. 6. Madrid: Gredos, 1992.

Profeti, Maria Grazia. «Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico». En C. George Peale *et al.*, eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara.* Pp. 1–19.

Profeti, Maria Grazia. «Lepanto: *La santa liga* e *El Águila del Agua*». En Encarnación Sanchez García, Pablo Martín Asuero y Michele Bernardini, eds. *España y el Oriente islámico entre los siglos XV y XVI (Imperio Otomano, Persia y Asia central): Actas del congreso Università degli Studi di Napoli «l'Orientale», Nápoles 30 de septiembre–2 de octubre de 2004*. Estambul: Instituto Cervantes-Editorial Isis, 2007. Pp. 313–27.

———. «Note critiche sull' opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di Studi Ispanici* 10 (1965): 47–174.

Quevedo, Francisco de. *Obra poética.* Ed. José Manuel Blecua. 4 vols. Madrid: Castalia, 1968–81.

Real Academia Española. *Diccionario de autoridades.* Ed. facsímil. 3 tomos. Madrid: Gredos, 1963.

———. *Diccionario de la lengua española.* 22.ª ed. Madrid: Real Academica Española, 2001.

Répide, Pedro de. *Las calles de Madrid.* 2.ª ed. Madrid: Afrodisio Aguado, 1972.

Riley, E. C. *Teoría de la novela en Cervantes.* Trad. Carlos Sahagún. Madrid: Taurus, 1966.

Río Barredo, María José del. «Cultura popular y fiestas». En *Atlas histórico de la ciudad de Madrid, siglos IX–XIX.* Ed. Virgilio Pinto Crespo y Santos Madrazo Madrazo. Madrid: Fundación Caja de Madrid, 1995. Pp. 324–39.

Rodríguez Cepeda, Enrique. «Consideraciones sobre Luis Vélez de Guevara», *Mester* 5, 2 (1975): 115–22.

———. Ver C. George Peale *et al.*

Rodríguez de Austria, Lucila. *El retrato de Don Juan de Austria.* Barcelona: Martínez Roca, 2000.

Rodríguez Marín, Francisco. «Cervantes y la Universidad de Osuna». En *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado. Estudios de erudición española.* Pról. de Juan Valera. Vol. 2. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1899. Pp. 757–819.

———. *Luis Vélez de Guevara: conferencia leída la noche del 4 de febrero de 1910.* Madrid: Real Academia Española, 1910.

Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII. Ed. Agustín Durán. BAE, 10 y 16. Madrid: Atlas, 1945.

Romero de Cepeda, Joaquín. *La historia de Rosián de Castilla.* Ed. Ricardo Arias. Madrid: C.S.I.C., 1979.

Rozzell, Ramón. «Facistol», *Modern Language Notes* 66 (1951): 155–60.

Ruano de la Haza, J. M. «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII». En Alberto Porqueras-Mayo, Carlos de Torres y F. Mundi Pedret (eds.). *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro: homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger.* Barcelona: PPU, 1989. Pp. 201–29.

——— y John J. Allen. *Los teatros comerciales del siglo XVII y escenificación de la Comedia.* Madrid: Castalia, 1994.

Ruiz de Alarcón, Juan. *El examen de maridos.* En *Obras completas.* Ed. Agustin Millares Carlo. Vol. 2. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. Pp. 916–1004.

Ruiz Pérez, Pedro. «La corte como espacio discursivo», *Edad de Oro* 17 (1998): 195–211.

Sainz de Robles, Federico Carlos. «El ciclo dramático de Lope de Vega». En Guillermo Díaz-Plaja (ed.). *Historia general de las literaturas hispánicas.* Vol. 3. Barcelona: Vergara, 1968. Pp. 264–95.

Sánchez, José. *Academias literarias del Siglo de Oro.* Madrid Gredos, 1961.

Sánchez Cantón, F. J. Ver J. Allende-Salazar.

Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale.* Ed. Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1980.

Sbarbi, José María. *Gran diccionario de refranes de la lengua española.* Ed. Manuel J. García. Buenos Aires: Joaquín Gil, 1943.

Schevill, Rudolph. *The Dramatic Art of Lope de Vega, together with* La dama boba. Berkeley: University of California, 1918.

———. Ver Forrest Eugene Spencer.

Searle, John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language.* Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Shergold, N. D. y J. E. Varey. «Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays», *Bulletin of Hispanic Studies* 40 (1963): 212–44.

Spencer, Forrest Eugene y Rudolph Schevill. *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara: Their Plots, Sources, and Bibliography.* Berkeley: University of California Press, 1937.

Stanford, E. Thomas. «Jácara». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 9. London: Macmillan, 1980. P. 435.

Stradling, R. A. *Philip IV and the Government of Spain, 1621–1665.* Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1988.

Stern, Charlotte. «Lope de Vega, Propagandist?» *Bulletin of the Comediantes* 34, 1 (1982): 1–36.

Tormo y Monzó, Elías. «Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el Poeta del Palacio y del Pintor». En *Pintura, escultura y arquitectura.* Madrid: C.S.I.C., 1949. Pp. 127–246.

Torre y Franco Romero, Lucas de. «La Academia del Gran Capitán: Pedro Navarro», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 22 (1910): 198–214; 24 (1911): 128–36, 295–301; 26 (1912): 289–99.

Torrente Ballester, G. «Lectura otoñal de *El Diablo Cojuelo*», *Boletín de la Real Academia Española* 59 (1979): 433–40.

Torrijos, José María. «Felipe II, personaje del teatro español». En *Felipe II y su época: actas del simposium [sic] (San Lorenzo del Escorial, 1–5–IX–1998).* Vol. 1. San Lorenzo del Escorial: R.C.U. María Cristina, Servicio de Publicaciones, 1998. Pp. 371–413.

Tovar Martín, Virginia. «El pasadizo, forma arquitectónica encubierta en el Madrid de los siglos XVII y XVIII», *Villa de Madrid* 24, 87 (1986): 31–42.

Urzáiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII.* 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.

Vaca de Osma, José Antonio. *Don Juan de Austria.* Madrid: Espasa-Calpe, 1999.

Valbuena Briones, Ángel. «Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón». En C. George Peale *et al.* (eds.). *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara.* Pp. 39–51.

Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española.* 7.ª ed. 3 vols. Barcelona: Gustavo Gili, 1963.

Vander Hammen y León, Lorenzo. *Don Filipe el Prvdente, segvndo deste nombre, rey de las españas y nvevo mvndo.* Madrid: La Viuda de Alonso Martin, a costa de Domingo González, 1632.

———. *Don Ivan de Avstria.* Madrid: Luis Sanchez, a costa de Alonso Pérez, 1627.

Varey, J. E. «L'Auditoire du *Salón Dorado* de l'Alcázar de Madrid au XVIIe siècle». En Jean Jacquot (ed.). *Dramaturgie et Société: rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe at XVIIe siècles.* Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1968. Pp. 77–91.

———. Ver N. D. Shergold.

Vega Carpio, Lope Félix de. *Angélica en el Catay.* En *Obras de…* Ed. Marcelino Menéndez y Pelayo. Ac., 13: 413–49; reimpresión BAE, 234. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1970. Pp. 309–63.

———. *El cordobés valeroso Pedro Carbonero.* Ed. José F. Montesinos. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1929.

———. *La corona merecida.* En *Comedias escogidas de Frey…* Ed. Juan Eugenio Hartzenbusch. BAE, 24. Madrid: Atlas, 1946. Pp. 227–47.

———. *La Dorotea.* Ed. Edwin S. Morby. 2.ª ed. rev. Berkeley-Madrid: University of California-Castalia, 1968.

———. *Los esclavos libres.* En *Obras de…* Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Ac.N., 5. Madrid: Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1918. Pp. 397–439.

———. *Fuente Ovejuna.* Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Castalia, 1969.

———. *El verdadero amante.* En *Comedias escogidas de Frey…* Ed. Juan Eugenio Hartzenbusch. BAE, 24. Madrid: Atlas, 1946. Pp. 1–20.

Vélez de Guevara, Luis. *El águila del agua y batalla naval de Lepanto.* Ed. A. Paz y Melia. En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 10 (1904): 182–200, 307–25; 11 (1904): 50–67.

———. *El alba y el sol.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Maria Grazia Profeti. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010.

———. *El asombro de Turquía y valiente toledano.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Javier J. González Martínez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010.

———. *El Caballero del Sol.* Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de María Luisa Lobato. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2011.

Vélez de Guevara, Luis. *«Comedias escanderbecas» (El jenízaro de Albania / El príncipe esclavo, Primera parte / El príncipe esclavo, Segunda parte / El gran Jorge Castrioto, príncipe de Albania.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Germán Vega García-Luengos. Apostillas temáticas de Mehmet Sait Şenet. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2019.

———. *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado.* Ed. Richard Hubbell Olmsted. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1944.

———. *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Thomas E. Case. 2.ª ed. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

———. *La conquista de Orán*. Ed. C. George Peale y Javier J. González Martínez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2020.

———. *La corte del demonio.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de María Yaquelín Caba. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2006.

———. *El diablo cojuelo.* Ed. Adolfo Bonilla y San Martín. Sociedad de Bibliófilos, 2. Madrid: Suárez, 1910.

———. *El diablo cojuelo.* Ed. Enrique Rodríguez Cepeda. Madrid: Cátedra, 1984.

———. *El diablo cojuelo.* Ed. Francisco Rodríguez Marín. Clásicos Castellanos, 38. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.

———. *El Diablo Cojuelo.* Ed. Ramón Valdés. Estudio preliminar de Blanca Periñán. Barcelona: Crítica, 1999.

———. *Don Pedro Miago.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de C. George Peale. 2.ª ed. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2005.

——— [atribuido]. *El embuste acreditado.* Ed. Arnold G. Reichenberger. Granada: Universidad de Granada, 1956.

———. *El espejo del mundo.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Maria Grazia Profeti. 2.ª ed. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

———. *Los fijos de la Barbuda.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Javier Irigoyen-García. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2022.

———. *El Hércules de Ocaña*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Antonio Carreño. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2008.

———. *El hijo del águila.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Raquel Minian de Alfie. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2003.

———. *La niña de Gómez Arias.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de María M. Carrión. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2015.

———. *Los novios de Hornachuelos.* Ed. C. George Peale y Javier J. González Martínez. *(En preparación).*

———. *El prodigioso príncipe transilvano.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. *(En preparación).*

Vélez de Guevara, Luis. *El rey en su imaginación.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Thomas Austin O'Connor. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

———. *La Serrana de la Vera.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de James A. Parr y Lourdes Albuixech. 2.ª ed. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

Wade, Gerald E. «The Orthoëpy of the Holographic *Comedias* of Vélez de Guevara», *Hispanic Review* 9 (1941): 459–81.

Whitaker, Shirley B. «The First Performance of Calderón's *El sitio de Breda*», *Renaissance Quarterly* 31 (1978): 515–31.

———. «Florentine Opera Comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*», *Journal of Hispanic Philology* 9, 1 (1984): 43–66.

———. «*La Baltasara* in Performance, 1634–1635: Reports from the Tuscan Embassy». En *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, ed. C. George Peale *et al.* Pp. 202–06.

Whitby, William M. Ver C. George Peale *et al.*

Wright, Elizabeth R. *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598–1621.* Lewisburg: Bucknell University Press-London: Associated University Presses, 2001.

Ximénez de Enciso, Diego. *El Príncipe don Carlos.* Ver Joe Bas.

———. *La mayor hazaña de Carlos V. Los celos en el caballo.* Ed. Paola Arcigli Santoro. Messina: Peloritana Editrice, 1970.

Zimic, Stanislav. Reseña: Michael G. Paulson y Tamara Álvarez-Detrell, *Lepanto: Fact, Fiction and Fantasy.* En *Hispania* 70, 3 (1987): 498–99.