

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

EL ÁGUILA DEL AGUA,
REPRESENTACIÓN ESPAÑOLA

Edición crítica y anotada
de
WILLIAM R. MANSON Y C. GEORGE PEALE

Estudio introductorio
de
C. GEORGE PEALE



Juan de la Cuesta
Newark, Delaware

ÍNDICE

Nota preliminar	7
Índice	9
Abreviaturas.....	11
Estudio introductorio de C. GEORGE PEALE.....	13
<i>Los textos de El Águila del Agua, representación española</i>	13
<i>La comedia y la crítica</i>	23
<i>El Águila del Agua como mito-drama</i>	27
<i>¿Cuándo y por qué se compuso El Águila del Agua, representación española?</i>	46
<i>El espectáculo como coyuntura vivencial</i>	52
<i>Comedia y autobiografía</i>	67
<i>Superficie virtual y métrica</i>	78
Apéndice: Lorenzo Vander Hammen y León, <i>Don Juan de Austria</i>	83
Criterios de edición de WILLIAM R. MANSON y C. GEORGE PEALE	87
Bibliografía	91
<i>El Águila del Agua, representación española</i> de LUIS VÉLEZ DE GUEVARA	105
Acto Primero	107
Acto Segundo.....	149
Acto Tercero.....	190
Notas.....	231
Índice de voces comentadas	285

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 Águila 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, Madrid, sig. 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 dobléz (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 Madrid,² pero no consta en los repertorios

¹Medel 149, 363; La Barrera 466a; Cotarelo 4: 271; Raquel Minian de Alfie, «El manuscrito autógrafo de *El águila del agua* de Vélez de Guevara: problemas de edición», en *La edición de textos*, ed. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, 325–32; Héctor Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, 2: 699.

²Como 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 amplia-

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 holografo 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 tenga una idea más concreta del estado del testimonio, he aquí la transcripción paleográfica de un fragmento tomado de los fols. 50^v–51^r de *A*. Corresponde a la acot. Cc y los vv. 3211–50 de nuestro texto:

mente 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*, ed. F. Mundi Pedret, 201–29. Ruano vuelve a exponer sus noticias y análisis en *Los teatros comerciales del siglo XVII y escenificación de la Comedia*, 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», *Theatre Survey* 28 (November 1987): 41–49.

³El 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», *BHS* 40 [1963]: 224, y nuestro estudio textual de *El hijo del águila*, p. 44 ss.

cubrase lagalera
 tocando elclarin
 y buelbanasalir
 Al tablado q repre
 sentala Real el Sor
 DonJu° y d. lope y ~~hipolita~~

dJu° pues ya delos Turcos vemos
 la armada puesta enbatalla
 hagamos Alto
 dlo) canalla
 leva Remos
 comi) leva Remos
 dlo ~~hipo~~) q pro digiosos estre mos
 de costantepecho en cierra
 suv alor en mar yentierra
 dJu° lla men donlope
 dlo) Señor
 dJu° unclarin yvnatanbor
 para consexo deguerra
 dlo) yo voy: parapelear
 me estan comi endolos pies
 por jesu cristo despues
 q he visto Alturco
 dJu° oyelmar
 mi non bre ha de eternizar +

entrese donlope)

Aparte

+ convna y conotra azaña
 por q lafe meaconpañã
 y me hadever lafortuna
 poner la otomana luna
 alos pies del ^{SOL} Rey deespañã)
 ea mar q oy asdeser
 testigo demis Alientos
 comienza a os tentar por
 tentos
 del catolico Poder
 q enti ade Alinarse y
 ver
 Este Valor español
 con elsangrientoarre
 bol
 del oto mano Ribal
 como enlun a decristal
 dequien es narciso el
 Sol

~~hipo~~
 quien mepudo ami venger
 nose puede pro meter
 menos contra la for tuna
 ni de la o to manaluna
 ni del Bar baro Po des
 pero oy dare maior gloria
 Alos despojos q di
 porq venci endome ami
 sera mas alta vitoria
 cuente lafuturã historiã
 q vbo vnaeroy ca muger
 q sind araconozer
 vnloco atr evi do amor
 desuv eneno valor
 y anti doto supo hazer
 nuebo sey meadado eltraxe
 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 naval 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*:

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).

⁴El 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*, 636–39.

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

⁶Reseñas: Robert L. Hathaway, en *JHP* 10 (1986): 187–89; Stanislav Zimic, en *Hisp* 70, 3 (1987): 498–99; Frank Domínguez, en *SAR* 52, 2 (1987): 108–11.