



Felipe IV, MacMANU

La educación del poder a través del teatro: *El hijo del águila*, de Luis Vélez de Guevara

JAVIER J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ
Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León, España

RESUMEN: El teatro y su literatura comparten finalidades estéticas, pedagógicas y de entretenimiento. En ocasiones la balanza se inclina más hacia una de ellas. A través de *El hijo del águila*, de Luis Vélez de Guevara, analizamos la función pedagógica del teatro en la formación política del joven monarca Felipe IV. Concluimos que el valido conde-duque de Olivares pretende que Juan de Austria sea el modelo para los dos conflictos con los que se enfrenta Felipe IV en los comienzos de su reinado: la pacificación de Holanda y la hostilidad con Inglaterra.

PALABRAS CLAVE: Luis Vélez de Guevara, *El hijo del águila*, publicidad, pedagogía teatral, monarquía.

ABSTRACT: Theater and literature share aesthetic, educational and entertaining purposes. Sometimes the balance is tilted towards one of them. Through Luis Vélez de Guevara's *El hijo del águila*, we discuss the pedagogical function of theater in the political education of the Spanish young King Philip IV. The conclusion is that the favorite Count-Duke of Olivares wants John of Austria to become the model for the two conflicts facing Philip IV at the beginning of his reign: the pacification of the Netherlands and the hostility with England.

KEYWORDS: Luis Vélez de Guevara, *El hijo del águila*, publicity, theater pedagogy, monarchy.



Son conocidos los escollos que la crítica literaria ha ido salvando para fijar el corpus dramático de Luis Vélez de Guevara. Los problemas son numerosos y las causas son contadas.

Entre las causas se encuentra el parecido oficio dramático entre Luis Vélez y Lope de Vega lo que ha provocado no pocas falsas atribuciones. Además, se ha de añadir el equívoco que produce la mención "Vélez de Guevara" ya que su hijo Juan Vélez de Guevara también compuso teatro y las fechas no son tan distantes. Tampoco podemos olvidar que Luis Vélez no se preocupó de llevar a la imprenta sus obras dramáticas, así que es fácilmente comprensible la maraña de versiones y apropiaciones que tuvieron muchas de sus piezas. Por último, Luis Vélez escribió por encargo parte de su producción lo cual explica su despego hacia algunas de sus criaturas.

Entre los problemas desencadenados por estos motivos se encuentra la identidad de *El hijo del águila*¹ que ha sufrido errores en la asignación de la autoría y falsas identificaciones con otras piezas, bien por tener títulos semejantes², bien por referirse al mismo tema.

¹ Vega García-Luengos (2011: 591): da noticia de los siguientes testimonios: un manuscrito en Madrid, BNE, ms. 16.421. 53 h. Letra de finales del siglo XVII, procedente de la biblioteca ducal de Osuna (Paz y Melia nº 1676); y una suelta: S. l., s. i., s. a. f. 1-16. Madrid, BHM, 35-2. Para su estudio hemos utilizado la edición moderna de William R Manson y C. George Peale, con estudio introductorio de Raquel Minian de Alfie (2003).

² "Vélez either took his title from oral tradition or invented it, as we have not found it in any of the histories of Don Juan" (Spencer y Schevill, 1937: 182).

La Barrera (1969: 467) confundió *El hijo del águila o señor don Juan de Austria* con *El águila del agua y Batalla de Lepanto*³ y llegó a decir que se trata de la misma obra dramática. A continuación Paz y Melia dio un paso más al sugerir que quizás *El águila del agua* sea una continuación de *El hijo del águila*, aunque todavía no descarta que se traten de la misma pieza (1904: 180). Al fin, Cotarelo resolvió que la autoría de *El hijo del águila* era de Luis Vélez –se había propuesto que fuese de Lope– y que había que distinguirla de *El águila del agua*, del mismo autor, y de *El hijo del águila, San Nicolás de Tolentino*, de Alonso Antonio Grati y Álava (1917: 288-289).

Tampoco debe confundirse el drama de Luis Vélez con la breve comedia *El señor don Juan de Austria*, de Juan Pérez de Montalbán, publicada en el *Primer Tomo de las Comedias del doctor Juan Perez de Montalbán*.

Varey y Shergold han relacionado las dos piezas dedicadas por Luis Vélez a la figura de don Juan de Austria con una comedia anónima representada el 9 de julio de 1662 en el Retiro por la compañía de Simón Aguado que lleva por título *El águila de Austria* (Varey y Shergold, 1989: 51. Cito a partir de Urzáiz, 2002: 58). Por tanto, desconocemos si la intención de Luis Vélez era la creación de una trilogía en torno a don Juan de Austria, pero está claro que se trata de una pieza única y distinta del resto.

No sabemos con certeza la fecha de composición de *El hijo del águila*. Spencer y Schevill proponen como límite el año 1627. Peale acepta este límite tomando como dato de escenificación la entrada que registran Varey y Shergold para *El señor don Juan de Austria*. Por la representación de esta pieza en Palacio pagaron los administradores a la compañía de Roque Figueroa un 28 de marzo de 1628 (Shergold y Varey, 1963: 224. Tomado de Peale, 2003: 45). El problema radica en que no podemos asegurar que se trate de la obra de Luis Vélez. Bien podría ser también la representación de la comedia homónima de Luis Pérez de Montalbán⁴. De todas formas tomaremos como hipótesis de trabajo la fecha de composición que propone Peale (2003: 45-46), 1621-1622, pues parece que la obra y las circunstancias históricas de ese momento coinciden plenamente, tal y como se analizará más adelante.

³ Sobre esta pieza: González Martínez (2007: 221-231).

⁴ Urzáiz identifica la comedia representada ante los reyes en marzo de 1628 con la publicada en Madrid en 1635 en la Primera parte: "El señor don Juan de Austria. Representada ante los reyes en marzo de 1628. Impresa: Madrid, 1635 (Primera Parte)" (Urzáiz, 2002: 512). Esto significaría que muy probablemente la representación correspondería a una obra de Pérez de Montalbán y no de Luis Vélez.

Comienza la pieza en un camino a las afueras de Valladolid, capital de la Corte. Carlos V se despide de su hijo Felipe y de Luis Quijada. El emperador marcha a dirigir a su ejército contra el turco. Antes de irse encomienda a su hijo el gobierno y encarga a Luis Quijada que cuide de un misterioso joven al que tiene un afecto especial. Cuando el noble Quijada se despide también del príncipe para dirigirse a Villagarcía, le alcanza un caballero alemán que le presenta a Juan, el misterioso joven. Al llegar a las tierras de Luis Quijada son recibidos por unos labradores que cantan y bailan en tono de fiesta para darles la bienvenida. Entre este grupo de lugareños se encuentra Pelaya de quien rápidamente Juan queda prendado.

Una vez en el palacio, Luis cumple una de las indicaciones que le dio Carlos V: que vistiese al joven con ropas rústicas. Esta nueva condición no es aceptada por Juan por lo que decide huir. Cuando está de camino se acerca a una fuente y toma un cántaro para beber al tiempo que un águila desciende para capturar la culebra que permanecía dentro emponzoñando el agua. Juan reconoce que ha sido salvado de una muerte segura y movido por este signo decide volver con Luis.

En el segundo acto, la acción se traslada de nuevo al palacio de Villagarcía donde Luis está leyendo una carta de Carlos V en la que declara la huida del turco y, por tanto, su pronta vuelta a España.

La aceleración de los plazos previstos parece motivar a Luis en la educación del misterioso joven. Desde un escondite observa admirado los saludos que Juan hace al retrato de Carlos V que está colgado en la estancia. Después entra a hablarle y a corregirle aspectos concretos de su forma de escribir, a lo que Juan responde que no le importan esos detalles porque no será secretario de nadie. Los interrumpe Jergón para avisar a su señor que el príncipe ha venido a cazar a los bosques de alrededor. La reacción de Luis es inmediata: sale corriendo a recibirle.

Después de una trama amorosa entre cortesanos y gentes del pueblo, Felipe II llega a caballo y pregunta a las labradoras por la casa de Quijada. Juan tiene celos por ver a un cortesano, al que no conoce, tratando con Pelaya. En ese momento llegan todos a honrar al príncipe y Juan pide disculpas por el trato que le ha dado.

En el tercer acto, hacen su entrada los primeros soldados que fueron a combatir a los turcos. Se crea un gran círculo en torno a Pedro que cuenta lo que ocurrió con Solimán y la decisión de Carlos V de retirarse a Yuste. Carlos V revela a Luis en una nueva carta que el misterioso joven es hijo suyo y debe

enviarlo a la corte. Justo en ese instante un paje trae la noticia de que Juan y Jergón han huido de la cárcel y se dirigen a la corte. En su huida Juan y Jergón se imaginan una batalla naval contra los turcos que tiene mucha semejanza con la que más adelante tendrá lugar en Lepanto. Luis alcanza a los prófugos y les pide que le acompañen a casa para preparar el viaje a la corte.

En Valladolid unos criados preparan un misterioso banquete: se dispone todo magníficamente para un desconocido invitado. En la comida Luis le dice por fin a Juan quién es realmente. Felipe II llega a saludar a su hermano y premia a Luis con los nombramientos de mayordomo de la reina y presidente de la Hacienda. Luego se encaminan hacia Yuste.

Allí un secretario va leyendo memoriales y el emperador va concediendo dádivas a pobres, religiosos y soldados. Cuando Carlos V recibe a su hijo Juan, le concede el bastón de general de mar y tierra. Desde Villagarcía vienen los labradores a rendir pleitesía y don Juan de Austria disculpa el trato que allí le dieron.

HISTORICIDAD DE LAS ACCIONES Y SUS FUENTES

Juan de Austria fue tratado abundantemente en la literatura de los siglos XVI y XVII. Fueron varios los escritores que precedieron a Luis Vélez en el tratamiento biográfico del hijo bastardo de Carlos V. Alonso de Ercilla dedica el canto XXIV de la segunda parte de *La Araucana* a la victoria de Juan de Austria en la batalla de Lepanto. En 1584, Juan Rufo compone una biografía de carácter lírico titulada *Austriada*. También Cervantes parece rendir un homenaje a su capitán en Lepanto a través del personaje Australiano de su *Galatea*.

En el estudio de las fuentes de *El hijo del águila* interesan especialmente las relativas a los sucesos tomados de la historia que tengan que ver con la guerra. Aparentemente este drama no es de temática bélica, sin embargo, todo conduce a ella. Si se habla de amor, se trata del amante alejado por la guerra, de enamoramientos estratégicos y de afectos que provocan celos, iras y venganzas. Si se idealiza algo es la guerra. Si los personajes sueñan con alguna hazaña, esta será bélica. Los personajes entretenidos en la caza contrastan con aquellos que están dedicados a la guerra. El máximo honor que se concede es un cargo militar. La dedicación a los oficios de la pluma son menospreciados por los del arma.

La primera fuente para los acontecimientos que marcan el carácter guerrero del protagonista es la obra de Vander Hammen (1627). Esta biografía refleja a través de los hechos de su vida cómo era la

personalidad del hijo bastardo del emperador. Mencionaremos, por ejemplo, el episodio en el que parece inspirarse Luis Vélez al dramatizar su huida de la custodia de Luis Quijada. Cuando Juan tenía diecinueve años los turcos asediaron Malta hasta casi dejarla asfixiada. Felipe II ordenó a García de Toledo, por entonces virrey de Sicilia, que socorriese a la isla. Juan pidió ser contado entre los elegidos para ir a esa expedición, pero el rey no lo llamó a filas porque era muy joven y porque pretendía que se dedicase al ministerio eclesiástico. Desoyendo al rey, el joven se encaminó hacia Barcelona para unirse a la tropa de auxilio. En cuanto el monarca se enteró de sus propósitos envió correos a sus colaboradores para que le impidieran la participación. Finalmente Juan cayó enfermo a su paso por Zaragoza y fue reconducido a la corte (Vander Hammen *apud* Peale, 2003: 171-172)⁵. La fama de este hecho hizo que muchos nobles dejaran la tranquilidad de sus casas para unirse a la armada, pero como el rey les pidió que volvieran y don Juan les dio ejemplo, regresaron a sus quehaceres.

Más adelante nos detendremos en la relevancia que tiene el empuje de Juan de Austria para entender el significado de este drama en la época de su composición. Ahora importa que observemos el contexto, las reacciones y las causas que se relacionan con los hechos seleccionados para la representación.

El hijo del águila toma de Vander Hammen las particularidades con las que matiza la batalla naval que se imaginan Jergón y Juan. Se trata de una peculiar escena en la que los dos personajes se trasladan imaginariamente al mar a partir de la contemplación de la inmensidad del campo. La fantasía de los dos personajes va poniendo en escena fielmente lo que más tarde ocurriría en Lepanto (ver Vander Hammen, 1627: 174-82; Vélez, 2003: vv. 2316-2382).

Otra fuente utilizada por Luis Vélez es la *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V* de Prudencio de Sandoval⁶. De él bebe claramente el discurso que el labrador Pedro hace a sus paisanos a la vuelta de la guerra contra los turcos (2003: vv. 1727 y 1880).

La relación entre el tratado histórico y el discurso de dicho personaje se manifiesta especialmente en que la sucesión de los acontecimientos es igual. Un detalle significativo de la influencia de Sandoval es la explicación que da a por qué Solimán llamaba al Emperador con el único título de “rey de España”. El personaje expone a partir de Sandoval que el turco se consideraba el sucesor de Constantino y poseía el gobierno de la imperial ciudad de Constantinopla, por tanto, sólo él podía ostentar el título de emperador. Por último, la conexión entre ambas obras se refleja en la cita literal de la resolución que se tomó de tender

⁵ Luis Vélez (2003) lo dramatiza en *El hijo del águila*, vv. 2200 y ss.

⁶ Existe edición moderna a cargo de Seco Serrano (1956).

al enemigo turco un puente de plata (Sandoval, 1956: 434-442; Vélez, 2003: vv. 1727-1880).

DON JUAN HISTÓRICO Y DON JUAN LITERARIO

El hijo del águila prueba una vez más que Juan de Austria ha interesado más a la literatura que a la historia. Hemos de esperar hasta el siglo XIX para hallar un estudio científico de lo que significó esta personalidad en la historia de España y, sobre todo, de Europa. Le debemos ese trabajo al inglés William Stirling Maxwell que publicó en 1885 su *Don John of Austria, or passages from the history of the sixteenth century (1547-1578)*.

La etapa de la vida de Juan de Austria que decide dramatizar Luis Vélez es desde luego la más desconocida. La infancia del hijo bastardo del emperador está envuelta en la nebulosa de la falta de testimonios. Hasta el reconocimiento público de su identidad poco sabemos y poco se llegará a saber. Por eso los años de su infancia son un terreno fértil para la creación literaria. También algunos historiadores como Coloma se inclinaron hacia el romance caballeresco al escribir sus años en Villagarcía (Coloma, 1971).

El dramaturgo construye un esqueleto de hechos verídicos, reconocibles de forma fácil por el público y extraídos de la historiografía. A partir de esa estructura de la que se sirve para dar mayor verosimilitud, desarrolla un drama en el que los elementos novelescos no sepultan la función histórica. Tenía que contar necesariamente con incluir en su representación dos sucesos que todo el público esperaba. El primero es el encuentro de Juan de Austria con Felipe II, quien lo recibió cerca de Valladolid con grandes atenciones; y el segundo, el reconocimiento de su legitimidad por parte de su padre, Carlos V, cuando este se encontraba retirado en Yuste.

Uno de los primeros datos históricos recogidos en el drama es la custodia de Juan por parte de Luis Quijada, consejero y confidente de Carlos V. El encargado de conducir al joven hasta su nuevo tutor fue un criado flamenco de unos sesenta años llamado Charles Pubest o Carlos Prevost que en el drama es conocido como “un caballero alemán”. Juan y Charles se trasladaron a vivir al castillo de Quijada en Villagarcía de Campos pero no por el breve tiempo descrito en la pieza dramática sino por cinco años. La educación y la formación de su carácter corrió a cargo fundamentalmente de Magdalena de Ulloa, esposa de Luis Quijada, quien ni siquiera aparece mencionada en *El hijo del águila*.

Otra pequeña diferencia con los datos que nos aportan los documentos históricos es que Juan se trasladó a Villagarcía en 1554, por tanto, con unos siete años. Vélez le aumenta la edad para sacar partido del ambiente festivo de la localidad y plantear el enredo amoroso que no podía faltar en la representación. El asunto de la edad del protagonista revela que en esta ocasión Luis Vélez no cuidó el tiempo interno del conflicto dramático⁷. Una vez que se ha decidido por el Juan literario sobre el Juan histórico, el tratamiento del tiempo pasa a ser el de la ficción.

En el acto I, Juan se nos presenta como un niño de corta edad necesitado de tutela y de la formación humana básica. En el acto II aparece como un joven enamorado. Aparentemente se ha dado un gran salto en el paso de un acto a otro, sin embargo, los diálogos de los personajes y la acción continúan en el segundo lo que se había planteado en el primero. Del texto deducimos que la acción del segundo acto se produce al día siguiente de lo sucedido en el primero, pero por el protagonista parece que han pasado varios años. Además, debemos tener en cuenta que la carta que el emperador envía desde Praga a Luis Quijada hace suponer que ha transcurrido un largo periodo de tiempo: al menos el suficiente para trasladarse desde Valladolid a Centroeuropa y dar por resuelta la amenaza de los turcos.

También existe una ruptura de la coherencia temporal en la sucesión del acto II al III. En este último se mencionan hechos representados en el acto anterior como si hubiesen sucedido recientemente y a la vez participan personajes como Pedro que al final del acto II estaba en Centroeuropa según se desprende de la segunda carta del emperador a Luis Quijada.

Por tanto, estas disrupciones temporales no hacen más que poner en evidencia la desconexión entre las diversas tramas utilizadas por Luis Vélez. El dramaturgo parece no dar importancia al acoplamiento coherente de una y otra. Esta desatención por la estructura interna pone de manifiesto que la transmisión del mensaje ocupaba un lugar superior.

DRAMA PEDAGÓGICO Y PANEGÍRICO

La clasificación que demos a *El hijo del águila* influirá en la intelección de su mensaje. Las posibilidades que se nos ofrecen son variadas y la crítica ha abierto el abanico a lo largo del tiempo.

Spencer y Schevill optaron por clasificarla como “histórico-novelesca” aglutinando con esta etiqueta

⁷ Para todo lo relacionado con los descuidos en el tiempo véase Minian de Alfie (2003: 22-23).

los dos componentes temáticos predominantes (Spencer y Schevill, 1937: 180–182). Para Capdet y Flecniaoska es una comedia histórica, como lo son también *El águila del agua*, de Luis Vélez, y *El señor don Juan de Austria*, de Pérez Montalbán (Capdet y Flecniaoska, 1968: 125-132). De esta misma opinión es Minian Alfie: “Es una comedia histórica ya que efectivamente don Juan era hijo bastardo del Emperador y se había criado humildemente en Villagarcía, en casa de don Luis Quijada. Pero Vélez maneja con libertad la cronología de ciertos acontecimientos” (Minian de Alfie, 2003: 30).

Si tenemos en cuenta las circunstancias históricas de su escritura, el tema dramático seleccionado, la exposición sencilla que facilita la recepción, el modelo que se propone y el estilo con el que se trata, podemos concluir que es un drama didáctico. Este tipo de obras pedagógicas estaban dirigidas a la formación de los príncipes. Los dramaturgos que escribían las piezas para ser representadas en Palacio aprovechaban la ocasión para “escoger asuntos eminentes, presentar [...] profundas máximas de moral y de política” (Mesonero Romanos, *apud* Sánchez Belén, 1987: 78). Desde luego, solían escribir con discreción y mucho tacto bajo la tutela de alguien próximo al rey o al valido para no herir susceptibilidades. El objetivo es mostrar el mapa de las aguas políticas para aleccionar en la navegación por los mares políticos, para conocer las características de todas las ramas de los ríos cortesanos y para mostrar las profundidades subterráneas de todos los linajes. No se trata de poner en escena al príncipe, sino de evitar su naufragio⁸.

El rey Felipe IV tenía apenas dieciséis años cuando se hizo cargo del gobierno por lo que necesitaría recibir la formación humana y de gobierno que le diese el peso de la autoridad. El joven monarca requeriría ejemplos asequibles y atractivos a su edad al comienzo de su reinado: *El hijo del águila* responde a este modelo por la “lección acerca de la gravedad, trato y talle de la realeza” que continuamente imparte (Peale, 2003: 45-46).

Según los planteamientos teóricos de Ferrer, *El hijo del águila* debería considerarse una comedia genealógica peculiar. Habría que puntualizar que en esta pieza no se hace un panegírico de un personaje o

⁸ Sánchez Belén ofrece un acercamiento al drama didáctico que encaja con la forma de hacer de Luis Vélez, aunque la estudiosa se basa en escritores posteriores: “El objetivo capital que persigue nuestro autor [Bances Candamo] en esta comedia no es otro que el educar y aleccionar al monarca en las complejas materias de Estado. Participa así de la idea expuesta por Baños de Velasco entre otros muchos autores, contemporáneos o no, en su trabajo *El ayo y maestro de príncipes*, donde se proponen, con el ejemplo de Séneca, aquellas pautas que debe seguir un soberano para descubrir los escollos del poder y eludirlos a fin de no padecer el gobierno naufragio alguno. Y del mismo modo que éste aconsejaba al ayo de pupilos regios el conducirlos «con respetuosa suavidad» por la senda correcta, «ya con razones filosóficas, o con verdaderos sucesos de historias pasadas, llegando hasta el fin, para hacer en aquel escarmiento más evidente el desengaño», Bances Candamo sostendrá que, pues, conviene a los «príncipes oír los sucesos pasados más que a otros hombres, porque hallan en ellos la verdad que nadie se atreve a decirles», las comedias de los reyes han de ser unas historias vivas que, sin hablar con ellos, los han de instruir con tal respeto que sea su misma razón que de lo que ve tome las advertencias, y no el ingenio quien se las diga” (1987: 79).

de un linaje sino una “apología de una institución pública”⁹. Además, el panegírico de esta institución pública no se realiza a través de la presentación de un héroe sino que se representa la “esencia misma de la conducta heroica” (Ruiz Ramón, 1979: 184). Juan de Austria no es “un héroe” sino que es ensalzado a la categoría exclusiva de “el héroe”, al que hay que imitar no tanto en sus hechos como en su actitud ante el peligro, su virtud, su iniciativa, su impulso, etcétera.

La guerra, el uso de las armas y la participación en justas y torneos eran considerados ejercicios propios del aprendizaje de un noble. Había también quien pensaba que la formación bélica estaba por encima de la intelectual e incentivaban aquella por la fama que se alcanzaba, tanto en el ejército como en la vida civil. Es significativo como Quevedo afirma al tiempo que la guerra es “la más perniciosa de las actividades humanas” y que el oficio del hombre de armas está por encima del letrado: “Las monarquías siempre las han adquirido capitanes y las han corrompido bachilleres. De su espada, no de su libro, dicen los reyes que tienen sus dominios” (Quevedo *apud* García Hernán, 2006: 249).

La principal cualidad que se resalta en *El hijo del águila* es el afán guerrero, la preferencia por las armas, la predilección por el estamento militar. En primer lugar se transmite el mensaje de que se debe cuidar a los soldados¹⁰:

CARLOS
Esperad,
que quiero a hablar enseñaros.
El ser soldado es, en mí,
la mayor honra que alcanzo.
No estimo los dos imperios
ni todos mis reinos tanto (Vélez, 2003: vv 161-67).

⁹ “Dejando de momento de lado la falta de pertinencia del término comedia como aglutinante de todas estas obras, hay que plantear algunas cuestiones previas para tratar de ir acotando el terreno de lo que, desde mi punto de vista, podríamos considerar dentro de la llamada comedia genealógica: [...] En algunos casos el héroe es de la familia real, en muchos casos el propio monarca. Desde luego en sentido estricto la representación de las hazañas de Carlos V o de don Juan de Austria se corresponde también con ese panegírico de un linaje que caracteriza muchas obras genealógicas, pero más que de un personaje particular en ellas se hace apología de una institución pública y no de un linaje” (Ferrer, 2001: 15-16).

¹⁰ Ver también esa atención especial de Luis Vélez por los soldados en *El rey don Sebastián* (1972: vv. 1018-1024) y *La mayor desgracia de Carlos Quinto* (2002: vv. 539-544 / 575-80). Sobre esta última pieza ver González Martínez (2010: 563-572).

CARLOS

Soldados

quejosos ni mal pagados,

viviendo yo, es poco amor

el que les debo, ¡por vida

del Rey!, que les debo a todos

lo que soy, y no son modos

de encarecer. No me pida

soldado cosa ninguna

que no se la den, que son

los que me han dado opinión

y alentado mi fortuna (Vélez, 2003: vv. 2546-56).

En otras ocasiones, por ejemplo al comienzo de la obra, se motiva la puesta en marcha de una política bélica activa: Carlos V hace un alegato del uso de la fuerza para defender el reino.

El paradigma de rey que pretende transmitirse en este drama es el de “rey soldado” más que un “rey emperador”: la contraposición entre uno y otro está marcada por Carlos V que lidera a su ejército contra los turcos frente al príncipe Felipe que permanece en la corte entreteniéndose. En el medio estaría el joven Juan de Austria que tiende hacia la actitud de “rey soldado” por medio de luchas pendencieras e imaginarias. El personaje Juan de Austria se muestra claramente llamado a las armas por encima de a las letras:

LUIS.

¿A qué os inclináis

de las armas y las letras?

DON JUAN

Si verdad he de decir,

la inclinación de mi estrella

es a las armas, señor.

No sé qué espíritu alienta

pensamientos belicosos

en mí, que en edad tan tierna

me enamora cualquier son

de cajas o de trompetas,

piérdome por una espada,

muérome por ver la guerra.

LUIS

Dios os haga buen soldado (Vélez, 2003: vv. 321-33).

También en *El águila del agua* el dramaturgo ecijano Luis Vélez utiliza la figura de don Juan de Austria para la exaltación del ejército español.¹¹ Este ascenso a la idealización militar de personajes tiene como propósito ensalzar el valor y realizar una propaganda bélica que reafirme en los objetivos militares a la clase noble dirigente.

Hasta ahora hemos considerado la clasificación de *El hijo del águila* como histórico-novelesca, histórica, didáctica o genealógica. Existe una posibilidad más, que está relacionada con las dos últimas, por lo que tiene de pedagógica y panegírica. Se trata del drama publicista¹² que combina el elogio de un personaje, la enseñanza de virtudes y la publicidad para influir en las masas, en su ideología, en la política. Esta es claramente la categoría que mejor corresponde a esta pieza.

PEDAGOGÍA TEATRAL PARA FELIPE IV

Para entender el uso que se le da a Juan de Austria a lo largo del drama tenemos que conocer qué papel ha representado antes en las crónicas, en los romances, en la literatura y en la opinión popular.

Juan de Austria ha sido siempre expuesto como seguidor fiel de la política de su padre y como un hijo obediente. Esta docilidad está subrayada en las representaciones del bastardo durante la primera mitad del siglo XVII:

La qualité maîtresse que mettent en relief nos trois comedias [*El señor don Juan de Austria*, de Pérez Montalban, *El hijo del águila* y *El águila del agua*, de Luis Vélez], c'est l'obéissance aux supérieurs reconnus. Le jeune Jerónimo est un modèle de docilité vis-à-vis de don Luis Quijada dont il est le page. Il ne conteste aucune décision: il accepte de porter un costume de vilain, il se laisse désarmer et arrêter (Capdet y Flechniakoska, 1968: 127).

Por otra parte, el hijo bastardo de Carlos V suele aparecer en contraposición a la forma prudente de gobernar de su hermano. Los estereotipos de estas figuras históricas nos muestran a un Juan de Austria

¹¹ Para conocer más casos en el corpus de Luis Vélez de la representación de la guerra ver Peale (2007: 49-85).

¹² Se trata de un drama que está muy próximo al teatro de carácter político-educativo que más adelante cultivaría Bances Candamo: "compromiso adoptado libremente por el dramaturgo [Bances Candamo] frente a los acontecimientos de su época, convencido de que por medio de la creación teatral se pueden y deben configurar unas formas de pensamiento y conducta en el público, con que nos hallamos en presencia de un teatro de carácter político-educativo, aun cuando no se precise siempre con tanta claridad" (Sánchez Belén, 1987: 75-76).

guerrero y victorioso frente a un Felipe II burócrata y cargado de problemas políticos de difícil solución.

Cuando comienza el reinado de Felipe IV se fortalece una corriente de pensamiento que, preocupada por el estado de la nación, echa la vista atrás para intentar reconducir la dirección política desde el lugar en el que equivocaron la elección. Para prevenir la caída de la monarquía

lo primero que el nuevo príncipe tenía que hacer era aprender de sus progenitores todos los preceptos que podían preparar un futuro mejor sin repetir los errores pasados. Esto implicaba dos cosas: primera, ser capaces de identificar una "edad dorada" que sirviese de modelo para imitar y, segunda, ser capaces de discernir las causas de la caída y sus responsables (Feros, 2002: 258).

Dirigirán su vista hacia el emperador Carlos V y, especialmente, hacia Juan de Austria. Pero antes consideremos cuál era la situación de España cuando llegó al trono Felipe IV.

El anterior reinado de Felipe III conservó un periodo de paz endeble que se mantenía a base de parches y sujeciones auxiliares. El fin de la paz pactada en Flandes obligará al nuevo monarca a tomar decisiones bélicas. El peligro turco estaba frenado por lo que no existía ninguna razón para prorrogar el fin del conflicto de los Países Bajos.

Fundamentalmente son dos los conflictos con los que tendrá que enfrentarse Felipe IV en los primeros años de su reinado: desde 1621 luchará contra Holanda tras la expiración de la tregua y desde 1625 arrancará de nuevo la hostilidad contra Inglaterra por el rechazo como pretendiente del hijo de Jacobo I.

Lorenzo Vander Hammen (1627) y Baltasar Porreño (1899) proponen hacer palanca en un punto del pasado para poder volver a ascender en el futuro. En un principio creen que ese punto de partida debería ser Carlos V, al que proponían como espejo para la monarquía de Felipe IV. Pero aunque utilizan como punta de lanza y figura de prestigio confirmado a Carlos V, realmente ofrecen el modelo de su hijo Juan de Austria ya que este conectaría mejor con el joven Felipe IV.

La imagen de Juan de Austria es la del caballero dócil, simpático, legendario y a la vez próximo. Es el perfecto ejemplo a seguir para una España que ofrece síntomas de declive: fue el vencedor de Lepanto, el héroe de la grandeza del imperio. Este modelo ensalza la Casa de los Austrias y subraya el lado más aguerrido del linaje. En fin, a Felipe IV se le presentaban dos caminos para gobernar su reino: el de la prudencia o el de las gestas militares.

En este drama se le anima a tomar las armas, a convertirse en un “rey soldado” y en un “discípulo dócil”. Al igual que Juan de Austria recibe el testigo militar de su padre una vez neutralizado el peligro turco, Felipe IV debe afrontar la lucha contra los enemigos holandeses. El drama desde luego es atrevido por lo que no creemos que haya sido diseñado desde el punto de vista ideológico por Luis Vélez en exclusiva¹³. Posiblemente las líneas generales fueron dictadas por el poderoso Olivares que, como es sabido, tuvo fases de influencia sobre el rey y también mantuvo diversas opiniones sobre la guerra a lo largo de su valimiento. En relación a los asuntos bélicos, Olivares pasó de una política de participación activa a otra muy distinta de mantenimiento del *status quo* a través de pactos. Quizás le pasaron factura los enormes gastos militares, el descontento popular y la carestía pecuniaria del ciudadano medio ahogado por los impuestos, pero está claro que en determinados momentos optó por una política de intervencionismo militar: este drama responde a uno de esos periodos.

¹³ González Martínez (2011: 24-47).

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco Fernández, C. (2001). Aproximación a la historiografía sobre don Juan de Austria. En F. Manconi, G. Murgia y G. Tore (Coords.). *Sardegna, Spagna e Stati Italiani nell'età di Carlo V. Studi Storici Carocci* (17) (pp. 165-182). Urbino: Bruno Anatra. [*Tiempos Modernos*, 6. <http://tiemposmodernos.rediris.es>]
- Capdet, F. y Flecniakoska, J. -L. (1968). Le Bâtard Don Juan d'Autriche, personnage de théâtre. En J. Jacquot (Ed.). *Dramaturgie et société: rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVIe et XVIIe siècles*, I (pp. 125-132). París: Centre Nationale de la Recherche Scientifique.
- Coloma, L. (1971). *Jeromín: estudios históricos sobre el siglo XVI*. Madrid: Editora Nacional.
- Cotarelo, E. (1917). Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas. *BRAE*, IV, 269-308.
- Feros, A. (2002). *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons.
- Ferrer Vals, T. (2001). Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia. En R. Castilla Pérez y M. González Dengra (Eds.). *La teatralización de la historia en el siglo de oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema* (pp. 13-51). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- García Hernán, D. (2006). *La cultura de la guerra y el teatro del siglo de oro*. Madrid: Sílex.
- González Martínez, J. J. *El águila del agua*: Lepanto visto desde el hampa. En G. Vega

García-Luengos y R. González Cañal (Eds.). *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII congreso de la asociación internacional de teatro español y novohispano de los siglos de oro, Almagro, 15-17 de julio de 2005* (pp. 221-231). Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

– (2010). Los motivos de la censura civil de *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, de Luis Vélez de Guevara. En G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada (Eds.). *Cuatrocientos años del Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo, 20-23 de julio de 2009)* (pp. 563-572). Valladolid: Universidad de Valladolid.

– (2011). La puesta en escena del teatro histórico de Luis Vélez. *Anagnórisis*, 4, 27-47.

La Barrera y Leirado, C. A. de. (1969). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. [Facsimil de la edición de 1860]. Madrid: Gredos.

Minian de Alfie, R. (2003). Estudio introductorio. En Vélez, G. L., Manson, W. R., Peale, C. G., & Minian, A. R. *El hijo del águila* (pp. 13-37). Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

Paz y Melia, A. (1904). Introducción a *El Águila del Agua*, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, X, enero-junio, 180-181.

Peale, G. (2003). Estudio introductorio. En Vélez, G. L., Manson, W. R., Peale, C. G., & Minian, A. R. *El hijo del águila* (pp. 41-51). Delaware: Juan de la Cuesta.

Peale, G. (2007). Conflagraciones teatrales: fichas para una poética de la guerra en la Comedia Nueva (Cajón LVG). En F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello (Eds.). *Guerra y paz en la comedia española, XXIX Jornadas de teatro clásico de Almagro, 4-6 de julio de 2006* (pp. 49-85). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.

Porreño, B. (1899). *Historia del Serenísimo Señor D. Juan de Austria hijo del Invictísimo Emperador Carlos V Rey de España*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.

Ruiz Ramón, F. (1979) *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra.

Sánchez Belén, J. A. (1987). La educación del príncipe en el teatro de Bances Candamo: *El esclavo en grillos de oro*. *RLit*, XLIX, 97, 73-93.

Sandoval, P. de. (1956). *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*. C. Seco Serrano (Ed.). Madrid: Atlas Ediciones.

Sanz Ayán, C. (2006). *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*. Discurso leído el día 26 de febrero de 2006 en la recepción pública de la Excm. Sra. y contestación por el Excmo. Sr. don José Alcalá Zamora y Queipo de Llano. Madrid: Real Academia de la Historia.

Shopenhauer, A. (1819). *Die Welt als Wille und Vorstellung* (III, § 45). Leipzig: Brockhaus.

Spencer, F. E. & Schevill R. (1937). *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*. Berkeley: University of California Press.

Urzáiz Tortajada, H. (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Vander Hammen y León, L. (1627). *Don Ivan de Austria*. Madrid: Luis Sanchez, a costa de Alonso Pérez.

Vega García-Luengos, G. (2011). Vélez de Guevara, Luis. En *Diccionario Filológico de Literatura Española (siglos XVI-XVII)* (pp. 580-612). Madrid: Castalia.

Vélez de Guevara, Luis. *El hijo del águila*. F. Capdet (Ed.). [Inédito] [Diplôme d'études Supérieures]. Montpellier: Université de Montpellier.

– (1972). *El rey don Sebastián*. W. Herzog (Ed.). Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española.

– (2002). *La mayor desgracia de Carlos V*. G. Peale y W. R. Manson (Eds.). Delaware: Juan de la Cuesta.

– (2003). *El hijo del águila*. G. Peale & W. R. Manson (Eds.). Delaware: Juan de la Cuesta.