

# *La discreta venganza*, de Lope de Vega, un drama de privanza en la época del conde-duque de Olivares

*La discreta venganza*, by Lope de Vega, a drama de privanza in the age of The Count-Duke of Olivares

**Blanca Santos de la Morena**

Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
ALEMANIA  
blanca.santos1710@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.2, 2019, pp. 873-886]

Recibido: 18-04-2019 / Aceptado: 04-06-2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.02.60>

**Resumen.** El artículo estudia la exaltación del linaje de Guzmán en *La discreta venganza* como parte de las estrategias de acercamiento de Lope de Vega al círculo del conde-duque de Olivares. Para ello, nos centramos en el análisis de los personajes de Juan de Meneses y Beatriz de Guzmán, que se construyen a partir de elementos particularmente positivos. Concluimos que Lope crea una comedia que es a la vez un drama genealógico y un drama de privanza para intentar agasajar a la familia del valido.

**Palabras clave.** Mecenazgo; casa de Guzmán; privanza; comedia genealógica; mujer.

**Abstract.** This paper analyzes the exaltation of Guzmán's lineage in *La discreta venganza*, as one of Lope's strategies to approach the inner circle of the Count-Duke of de Olivares. The focus lies on the analysis of Juan de Meneses and Beatriz de Guzmán, two characters that have been elaborated on the basis of mainly positive elements. The conclusions will show that Lope creates a comedy that is both a genealogical drama and a *comedia de privanza*, in order to please the favorite's family.

**Keywords.** Patronage; Guzmán's lineage; Favorite; Genealogical drama; Woman.

Si hay una figura singular en las letras áureas en cuanto a su estatus como autor y a la proyección de su imagen personal, esa es sin duda la de Lope de Vega. Es conocido que el Fénix obtuvo, gracias a su extraordinario éxito como dramaturgo, una posición económica y social desconocida hasta el momento. De hecho, habitualmente se dice que fue el primer escritor profesional de la literatura española<sup>1</sup>, aunque Alejandro García Reidy prefiere hablar de «un caso destacado de escritor protoprofesionalizado en la España de los Siglos de Oro», fruto de «las consecuencias derivadas de los inicios de la mercantilización y profesionalización de su escritura»<sup>2</sup>.

Ciertamente, las comedias posibilitaron que Lope tuviera un considerable rendimiento económico. Sin embargo, como ha indicado Jesús Gómez, «resulta errónea la afirmación de que, debido al éxito popular de la comedia, el dominio sobre el auditorio de los corrales liberaba de sus obligaciones clientelares dentro del sistema predominante de mecenazgo»<sup>3</sup>. De hecho, estas relaciones de mecenazgo (y los intentos infructuosos por obtenerlo) resultan de gran importancia a la hora de entender la carrera del Fénix, y especialmente sus años finales, como ya mostró Juan Manuel Rozas en su clásico estudio sobre el Lope de *senectute*:

Primero, para ayudar a entender su teatro, en lo político y social, ya como idealizante, conservador o testificador, ya como propagador de privilegios señoriales o como inmerso en un sentido teocéntrico de la monarquía. Para su complejo carácter, también este final es ilustrador, como hombre capaz de los mayores servilismos, como estrategia, y también capaz de asumir una posición estoica, horaciana, senequista; o ya virgiliana y artística, de salvarse por la poesía, o de utilizarla con fines económicos y aun para protestar con valiente habilidad. También para ver su componente melancólico, y hasta depresivo en los últimos tiempos, al lado de su vitalismo. La literatura del XVII tiene como límite trágico para el oficio de escritor el mecenazgo, como en otros ha tenido la sumisión a la censura<sup>4</sup>.

Es bien sabido que Lope no fue ajeno a los intereses dentro de la Corte, y que buscó en reiteradas ocasiones la protección de un mecenas para lograr una posición acorde con su figura literaria. El caso más conocido es el de sus aspiraciones a convertirse en cronista real, puesto que solicitó desde antes de 1611 hasta los años treinta<sup>5</sup>. De hecho, se ha definido en muchas ocasiones el comportamiento de Lope de Vega con sus (posibles) mecenas —especialmente con el duque de Sessa— como de servilismo, aunque este fuera «impostado»<sup>6</sup>. No obstante, conviene contextualizar su comportamiento dentro de las coordenadas de su época:

1. Rozas, 1990, p. 21.

2. García Reidy, 2013, pp. 398-399.

3. Gómez, 2015, p. 37.

4. Rozas, 1990, pp. 128-129. Ver también en este sentido Ferrer Valls, 2008 y García Reidy, 2013, pp. 211-127.

5. Gómez, 2015, p. 39.

6. Pedraza Jiménez, 2007, p. 270.

En los estudios biográficos sobre Lope, aparece utilizado con frecuencia el vocablo «servilismo» para denominar las relaciones que mantuvo el escritor con los sucesivos protectores nobles de quien fue criado y secretario, especialmente con el mujeriego Sessa [...]. Sin embargo, si queremos comprender cabalmente el comportamiento de Lope, es necesario tener en cuenta la mentalidad del Antiguo Régimen [...]. El mundo de la servidumbre, mucho más amplio entonces, representaba una parte muy importante de las ocupaciones laborales de aquella sociedad<sup>7</sup>.

En diferentes etapas de su escritura, Lope sirvió a varios nobles en búsqueda de amparo y protección, entre ellos al duque de Alba, con quien estuvo en Alba de Tormes durante su destierro; al marqués de Sarria (futuro conde de Lemos), y, sobre todo, a Luis Fernández de Córdoba, duque de Sessa, de quien fue secretario particular durante varias décadas. Este largo patrocinio no le reportó los frutos deseados, y de hecho el Fénix intentó buscar otros caminos, como su acercamiento al conde-duque de Olivares desde que este comenzó su privanza durante el reinado de Felipe IV. Como indica Antonio Carreira:

Lope de Vega anduvo muy alerta con el nuevo régimen desde el primer momento: al dedicar al valido *El premio de la hermosura*, comedia impresa el mismo año en que empezó su privanza, echa el resto con términos halagüeños: «Sabrá quien la leyere que, como otros buscan un príncipe por que ampare, yo, porque entiende» (*Parte XVI*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621)<sup>8</sup>.

Muchos años antes, hacia 1599-1603, ya había escrito *Los guzmanes de Toral*, uno de esos dramas de privanza que «plantean una visión de la corte como espacio de poder en donde el noble se siente obligado a jugar un juego de aproximación al favor real para consolidar o mejorar su propia posición [...] y reafirmar su identidad social ante su propio grupo»<sup>9</sup>. Pero, además, durante la privanza de Olivares, Lope «dedicó también a la esposa e hija del magnate *La Circe* y los *Triunfos divinos*, y se dio buena prisa a componer *El Brasil restituido* con las primeras noticias llegadas en 1625»<sup>10</sup>. En *la Circe*, «el Conde-Duque está omnipresente desde la portada<sup>11</sup> hasta las octavas finales»<sup>12</sup>.

7. Gómez, 2015, pp. 36-37.

8. Carreira, 2016, p. 445.

9. Ferrer Valls, 2004, p. 168. Hay que tener en cuenta, no obstante, como recuerda la propia Ferrer Valls, 2001, p. 33, que el texto de *Los guzmanes de Toral*, tal y como ha llegado a nuestros días, es de autoría dudosa (Morley y Bruerton, 1969, p. 475).

10. Carreira, 2016, p. 445. Sobre *El Brasil restituido* ver Usandizaga, 2016.

11. «El libro exalta a Olivares como mecenas desde la misma portada, todos los preliminares debidos a Lope tienen que ver con su ambición de servir al Conde-Duque y a Felipe IV, y un par de poemas van dirigidos a familiares del noble andaluz. El afán de buscar tan poderoso amparo queda de manifestado incluso en la censura de Antonio Hurtado de Mendoza, poeta y dramaturgo que gozaba del favor de Olivares desde antes de 1621, recién nombrado secretario real en el año de la publicación del poema mitológico» (Usandizaga, 2016, p. 128).

12. Cayuela, 2009, p. 391.

Como indica Badía Herrera, «las dedicatorias del dramaturgo constituyen una primera manifestación de sus maniobras de acercamiento al linaje de los Guzmán»<sup>13</sup>. En este intento Lope dedica *La limpieza no manchada* —publicada en la *Parte XIX* (1624)— y *De corsario a corsario* a doña Francisca de Guzmán, marquesa de Toral<sup>14</sup>. Además, también serán destinatarios Luis de Haro (sobrino del conde-duque) en *Huerto desecho*<sup>15</sup> y doña Isabel de Guzmán, a quien en 1625 dedica *La discreta venganza*, la primera comedia de la *Parte XX* y a la que dedicaremos estas páginas. Isabel de Guzmán, hija de la marquesa de Toral, había accedido al Ducado de Frías gracias a su casamiento con don Bernardino de Velasco, condestable de Castilla<sup>16</sup>. Además, como indica Ferrer Valls:

Precisamente el hermano de doña Isabel era el heredero del título de marqués de Toral, cuyas capitulaciones matrimoniales con la hija única del conde-duque de Olivares se firmaron el 11 de octubre de 1624. Lope no perdía el tiempo y quizá trataba de recordar a los de Toral, ahora muy próximos al valido, los servicios prestados<sup>17</sup>.

En la *Parte XX* hay «una voluntad de seducir al círculo de Olivares que es evidente desde la dedicatoria de la primera comedia del volumen»<sup>18</sup>. En ella, Lope muestra su alegría por las «felices bodas de V. Excelencia y el Excelentísimo don Bernardino de Velasco, gran Condestable de Castilla» (fol. 1r)<sup>19</sup>. Además, aprovecha para esbozar una genealogía de la Casa de Guzmán que parte de la madre de la dedicataria, a quien el dramaturgo había dedicado ya, como hemos dicho, *La limpieza no manchada*:

Para el entendimiento raro las edades pasadas dieran ejemplos de sujetos ilustres, pero sin novedad que obligue a agradecimiento, y en la presente ¿quién escribiera sin decir que Vuestra Excelencia era hija de la ilustrísima señora doña Francisca de Guzmán, divino ingenio, que hablando admira y escribiendo enseña, en cuya admirable naturaleza halla doctrina el arte y cuidado la envidia? (fol. 1v).

Lope habla de «sus clarísimos progenitores, que antiguamente casaban sus hijos con las hijas de los reyes, y con las suyas ellos» (fol. 1v), haciendo referencia, entre otros, al matrimonio de Mayor Guillén de Guzmán con Alfonso X el Sabio y al de su hija, doña Beatriz de Castilla, con Alfonso III de Portugal, que es el hecho histórico que dramatiza *La discreta venganza*. En esta genealogía, el Fénix alude al «primer Guzmán» como «Gundemaro» (fol. 1v), tomando partido por una de las teorías de los historiadores de la época sobre el origen del linaje<sup>20</sup>, algo que no hizo en *Guzmán el Bravo*, una de las tres *Novelas a Marcía Leonarda* contenidas en *La*

13. Badía Herrera, 2012, p. 147.

14. Badía Herrera, 2012, p. 147.

15. Badía Herrera, 2012, p. 147.

16. Sobre el acercamiento de Lope a los Guzmán, además de los citados, ver Zugasti, 2013.

17. Ferrer Valls, 1998, p. 220.

18. D'Artois y Ramos, 2010, p. 50.

19. Todas las citas de *La discreta venganza* y de la dedicatoria de la comedia están tomadas de la *princeps*. Modernizo la puntuación y las grafías siempre que estas no tengan valor fonológico.

20. Presotto, 2007, p. 199.

*Circe* —publicada en 1624—, donde Lope hace descender a su protagonista ficticio de los Guzmán<sup>21</sup>.

Don Felis, de la casa ilustrísima de Guzmán, y que en ninguna de sus acciones degeneró jamás de su limpia sangre. Hay competencia entre los escritores de España sobre este apellido, que unos quieren que venga de Alemania y otros que sea de los godos, procedido de este nombre «Gundemaro»<sup>22</sup>.

En la *Parte XI*, ya hablaba el Fénix del papel que juegan las dedicatorias en el campo literario en los siguientes términos: «Dicen los que escriben libros, que los dirigen a quien los defienda, y bien saben que ningún protector hasta hoy ha defendido libro: lo cierto es agradecer los beneficios recibidos o solicitar la gracia de los que esperan»<sup>23</sup>. Como indica Ferrer Valls, «Lope de Vega empleó estratégicamente las dedicatorias de sus libros y de sus comedias fundamentalmente en este doble sentido»<sup>24</sup>. No cabe duda de que en *La discreta venganza* busca este segundo aspecto, aunque lo hace a través de la dramatización de un matrimonio complicado políticamente, puesto que, para casarse con Beatriz de Castilla, Alfonso III de Portugal tuvo que repudiar antes a su primera esposa, la condesa de Boulogne, lo que supuso un grave problema con el papado.

A la trama política, que toma los hechos históricos para recrearlos libremente, se une una segunda trama amorosa, bien imbricada con la primera. Don Juan de Meneses, valido del monarca, compite por el amor de doña Ana (su prima) con don Nuño de Távora, otro de los consejeros del rey don Alonso<sup>25</sup>. Don Nuño, junto con don Ramiro y don Vasco —también consejeros reales—, fabrica intrigas contra don Juan para hacerlo caer en desgracia y así poder ocupar su puesto en lo político y lo amoroso. Finalmente, gracias a la elaboración de una *discreta venganza*<sup>26</sup>, que da título a la obra, recupera su lugar en la corte.

Lope, por tanto, abre dos caminos para acercarse a los Guzmán: por un lado, a través del personaje de doña Beatriz, cuya vinculación con la prestigiosa Casa resulta explícita tanto en la dedicatoria a Isabel de Guzmán como en el interior de la obra; por otro lado, a través de un drama de privanza<sup>27</sup>, en el que un valido honesto y fiel pierde la confianza del rey para recuperarla posteriormente.

Don Juan, en su papel de valido, aconseja de manera franca al rey que no se case por segunda vez, sino que haga reina a la Condesa:

21. Günter, 2010, p. 243.

22. Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 199.

23. Lope de Vega, *Parte XI*, p. 42.

24. Ferrer Valls, 2008, p. 118.

25. Llamado así en la comedia, en lugar de la forma histórica «Alfonso».

26. Sobre la construcción de esta venganza —muy mitigada gracias a la clemencia de doña Beatriz, como veremos—, y sobre la importancia de los papeles escritos en ella, ver Piqueras Flores y Santos de la Morena, 2018.

27. Ferrer Valls, p. 2004.

Si todas las riquezas que atesora,  
 teniendo el despreciallas por ganancia,  
 gastó con vos, y a ser el mundo entero  
 cuando érades un pobre caballero,  
 agora que sois rey, ¿es justa cosa  
 que no sea reina la que os hizo conde?  
 Y pues os hizo conde,  
 ¿no es forzosa hacerla reina? (fol. 5r).

Sin embargo, a pesar de que esta oposición podría suponer un exceso de confianza —que posteriormente provocará la desconfianza del monarca y la caída en desgracia— el personaje está connotado de forma muy positiva. Es cierto que don Juan se posiciona desde el principio contrario al casamiento, pero también colabora personalmente en la llegada de doña Beatriz a la corte y pone su fidelidad hacia el monarca por encima de todo lo demás:

Una cosa es decir lo que uno siente  
 a su rey, como libre consejero,  
 y otra el obedecer como criado,  
 que a solo la obediencia está obligado (fol. 5v).

Efectivamente, y conforme a sus propias palabras, su posición en la corte le sitúa entre el consejero y el criado y, en esta dualidad, la fidelidad de don Juan es el rasgo más característico de su configuración como cortesano<sup>28</sup>. Una vez en que se encuentre en la encrucijada entre el servicio a su dama o al monarca, la balanza se inclinará de forma absoluta hacia don Alonso: «El rey debe preferirse / a todo amor» (fol. 10r), aunque ello le suponga no poder despedirse de su amada.

La imagen del favorito va consolidándose en la trama, hasta el punto de que el rey muestra abiertamente su predilección, llegando a afirmar: «En mí no hay más don Juan que el de Meneses» (fol. 12v). Una vez que don Juan sea acusado de traición al rey, este se mostrará dolido por haberlo considerado no solo un amigo, sino incluso un hijo, aspecto que muestra el alcance del favorito en el círculo del monarca y las repercusiones de la trama urdida por sus enemigos.

Don Vasco, enemigo del privado, conecta las dos figuras de referencia para la Casa de Guzmán en la comedia: don Juan, como valido y posible espejo del conde-duque; y doña Beatriz, como ascendiente del linaje. Lo hace cuando señala que es la intercesión de la reina lo que evita la muerte del valido y la restitución de su posición en la corte:

A deciros que el Rey está templado  
 a ruego de la Reina, y de tal suerte  
 que ha revocado de don Juan la muerte  
 y siendo así, tener por cosa cierta  
 que ha de volver don Juan a su privanza (fol. 23v).

28. Recuérdense, en este sentido, las palabras de Jesús Gómez, 2015, pp. 36-37 sobre la servidumbre en época áurea.

En general, el caso particular de don Juan como valido y protagonista de la comedia permite una reflexión sobre la privanza y sus implicaciones en la corte regia, como la caída en desgracia o la obtención de favores. Leonor advierte de la generosidad necesaria en los señores: «Y ansí, cuando algún señor / da no en no dar, de serlo deja» (fol. 25r); «Es la liberalidad / una virtud atractiva: / quien da, venza; quien da, viva» (fol. 25r). Una advertencia que, dada la destinataria de la comedia, no puede pasarse por alto, sobre todo si nos atenemos a las palabras del Fénix sobre los protectores en la *Parte XI*. Tello, con la mordacidad del donaire pero en reflexión seria —dada la situación trágica de don Juan—, da la puntilla final:

Y los que son destas trazas,  
y de nadie bienhechores,  
señores son; mas señores  
enjertos en calabazas (fol. 25r).

La trama de don Juan de Meneses sirve como reflexión sobre la configuración del valido dentro del sistema cortesano, y en este sentido no podemos ignorar la figura del conde-duque resonando de fondo, a partir del marco de la dedicatoria y de la recuperación del linaje de los Guzmán, que se hace explícita a partir del personaje de doña Beatriz. La dama representa el papel de reina, esposa del rey Alfonso de Portugal, ya desde la *dramatis personae*. El atributo de «reina» de los portugueses va a acompañarla en la obra, a pesar de la existencia de una esposa legítima, ausente pero mencionada en la comedia, la Condesa. Paradójicamente, esta mujer desplazada fue quien permitió al monarca la obtención de su primer título nobiliario, un condado, tras sus primeras nupcias. Y sin embargo, en *La discreta venganza*, Lope decide poner el foco sobre doña Beatriz, perteneciente a la Casa de Guzmán: «Guzmana sangre aqueste pecho hereda» (fol. 12r).

En la primera aparición del monarca, él mismo introduce el contexto histórico a modo de retrospectiva: la acción se sitúa tras la muerte de su hermano y la toma de Portugal por los cristianos. La paz, por tanto, reina en Portugal, por lo que la trama se desplaza a otro aspecto fundamental en la biografía regia: su matrimonio estéril. Sin embargo, en un primer momento, el principal problema que manifiesta don Alonso es que su matrimonio ha sido «en tierra ajena» (fol. 4r), en Borgoña. No pondrá impedimentos, paradójicamente, en su empresa de pretender a una extranjera, la hija de Alfonso X<sup>29</sup>, y de hecho, una de las claves del texto reside en que Portugal se rinda ante una reina castellana en pleno momento de unión dinástica: «Besará Portugal la estampa hermosa de vuestro pie» (fol. 12v).

En principio, el rey no declara su amor por otra mujer, sino que la razón que esgrime para divorciarse es la incapacidad de su esposa para concebir, al ser bastantes años mayor que él. El problema no resulta baladí, pues es fundamental que el monarca pueda tener herederos que consoliden el poder ganado tras la conquista de Coimbra y la muerte de su hermano el rey Sancho II. Como afirma el propio

29. Como es sabido, Lope escribe la comedia dentro del periodo de unión de los dos reinos, España y Portugal, que durará hasta 1640.

Alonso, toda la estrategia del divorcio regio responde a las «esperanzas de tener sucesión presto» (fol. 5v).

Sin embargo, poco después revela la verdadera motivación en su determinación. Es aquí donde el foco de la trama comienza a iluminar a uno de los personajes centrales de la comedia, doña Beatriz de Castilla:

Sabed que el embajador  
de Castilla me ha propuesto  
que el rey don Alonso el Sabio  
desea hacerme su yerno.  
Doña Beatriz de Guzmán,  
su hija, me ofrece (fol. 5v).

La primera referencia a la castellana que encontramos en la comedia se produce cuando, después de explicar y justificar su situación, el monarca le enseña a don Juan un retrato de la mujer y la describe como un «ángel», en una suerte de *religio amoris* a través de una sacralización de doña Beatriz que será constante en su configuración en la comedia. Más allá de tratarse de un recurso estético, es evidente que los personajes dibujan desde el inicio una visión muy positiva, casi divinizada, de la dama antes de que esta aparezca en escena.

De hecho, a su vuelta de Sevilla, donde el rey le envía para conseguir los favores de doña Beatriz y traerla a Portugal, don Juan insiste en su configuración angélica:

Yo truje una hermosa dama  
hija del rey castellano,  
serafín en velo humano,  
tanto mayor que su fama  
cuanto va de la pintura  
a la verdad, porque creo  
que no pudiera el deseo  
imaginar su hermosura (fol. 10v).

La importancia de la dama va a más cuando se manifiesta la pretensión del rey de que el pueblo portugués considere a doña Beatriz como su reina y señora: «En público, y que lo vea, / todo el reino y que la llame / su reina» (fol. 10v); «Y hoy la corte ha de besar / la mano a la Reina y dar / parabién de que ha llegado» (fols. 10v-11r). La cuestión no sería demasiado relevante —pues es evidente que el pueblo no tiene capacidad para cuestionar los mandatos del monarca—, si el rey no se hubiera casado previamente, y si no se insistiera en la caracterización de la primera esposa como «condesa», frente al lugar preferente, muy posiblemente deliberado, en el que se sitúa a doña Beatriz de Guzmán.

De hecho, ella misma es consciente de los peligros de la empresa del rey y, ya en su primera aparición e intervención, lanza una pregunta sobre su culpa, que se vincula con la legitimación del nuevo casamiento regio: «Y yo, señor, ¿en qué seré culpada / si mi padre, que el mundo llama el Sabio, / me ha casado con vos?» (fol.



11v). La reina, por sí misma y a ojos de los espectadores, se exculpa de su proceder —acceder a la boda— y lo atribuye a la *patria potestas*.

Hemos de partir de una consideración previa para entender la construcción y comportamiento de la futura reina en *La discreta venganza*. Se observa cómo la mujer, y más específicamente Beatriz —a pesar de estar sometida a la voluntad paterna, conyugal y como súbdita—, tiene la posibilidad de tomar la palabra para expresar su voz. Esto resulta evidente cuando, una vez que el rey le comunica la competencia de la Condesa y las posibles consecuencias negativas, en un parlamento de Beatriz se ponen de relieve los aspectos fundamentales de la España del Siglo de Oro: honor, vida y sangre. Primero afirma que: «No sentiré perder honor ni vida / no perdiéndoos a vos», y más tarde se ofrece a una suerte de martirio laico por amor: «Ponedme donde más vengarse pueda / la que fuere de mí más homicida [la Condesa]» (fol. 12r).

Se hace especial énfasis en que toda la valentía y entrega por amor de la dama castellana procede de su herencia materna, que prevalece incluso sobre la paterna, la del rey Sabio:

Guzmana sangre a queste pecho hereda  
por madre, sangre ilustre y conocida,  
en toda Europa, porque el rey mi padre  
más que por él, me obliga por tal madre (fol. 12r).

En este punto está la clave de la propuesta que ofrecemos a propósito del mecenazgo de la Casa de Guzmán: en la construcción de la protagonista de *La discreta venganza*, Lope está dibujando un personaje absolutamente positivo —incluso idealizado—, legitimada como reina de Portugal, a la vez que se resalta como causa de su magnánima personalidad el hecho de pertenecer a la casa ilustre compartida por la duquesa de Frías y por el conde-duque de Olivares.

Tanto la caracterización física del principio como la fuerza y arrojo que se desprenden de sus primeras palabras hacen que el rey proclame «la hermosura y brío de Beatriz» (fol. 13r), aunque como señala el propio monarca: «Más hay que hermosura / en Beatriz contra mí» (fol. 13r). Y este «algo más» explicitado no es sino la necesidad del personaje, y de toda la estirpe castellana en Portugal, para consolidar a través de un príncipe heredero el nuevo orden conseguido tras el ascenso al trono de Alfonso III:

Ni el reino, ni las victorias  
de los vencidos Algarves,  
ni el ver a los fieros alarbes  
presos lamentar mis glorias,  
ni cuanto tesoros viene  
del indio, estimo en un pie  
de mi Beatriz, y yo sé  
que esto a mi reino conviene (fol. 13r-v).

Como vemos, el Fénix equilibra la caracterización perfecta de la dama de la comedia como recurso dramático, a la vez que incide en la necesidad del matrimonio y en la importancia de la futura reina Beatriz como símbolo de la prosperidad de Portugal y, en tanto que unión dinástica, también de Castilla.

Más problemático es el momento en el que la castellana anuncia al rey su determinación de suicidarse para solucionar el conflicto amoroso. Ante la preocupación del rey por la queja de la Condesa al papa ante el nuevo casamiento, el remedio ofrecido por Beatriz, hiperbólico y quizá irónico —pero no exento de dramatismo, siquiera como simple amenaza—, es el suicidio:

DON ALONSO	La Condesa se ha quejado a su Santidad, no sé remedio.
DOÑA BEATRIZ	Yo os le daré.
DON ALONSO	¿Cómo, señora?
DOÑA BEATRIZ	Matarme si fue delito casarme el rey con tan buena fe (fol. 15r).

Así pues, la determinación y amor de la joven son tales que, incluso pudiendo incurrir en uno de los pecados mortales más graves, ofrece su vida para solucionar la situación del reino. E incluso en este delicado momento, no deja de aludir a su prestigioso linaje como signo de la grandeza de la unión entre los dos reinos:

Si la Condesa procura  
que no tenga Portugal  
rey de la sangre real  
de aquel Enrique primero,  
no se vengue en mí, que os quiero,  
sino en vos, si os quiere mal (fol. 15r).

Beatriz, con sus discretas palabras, es fundamental para la resolución dichosa —y no trágica— de *La discreta venganza*. Frente a los impulsos del rey, que se siente traicionado por Juan, la intervención de la mujer es determinante para evitar la condena a muerte del privado:

Primero que a la sangre el hierro apliquen  
don Juan de vos amado  
[...]  
aun no está confesado,  
cuanto más del delito convencido  
y no es justo quitalle  
la vida, que después no podréis dalle (fol. 22v).

Beatriz no solamente conoce los códigos cortesanos que deben regir el comportamiento de rey, basados en la justicia y en la prudencia, sino que también es la

primera en intuir el posible engaño de Nuño y sus secuaces, frente la ceguera de don Alonso: «¿No puede ser engaño / de algunos envidiosos?» (fol. 22v). La reina también da la clave de uno de los recursos principales de los dramas de privanza, que, como hemos observado, se venía desarrollando en la obra: la caída en desgracia del favorito debido a la envidia.

La caracterización del personaje se completa en el final de la obra. Como manifiesta el propio rey Alonso, los antagonistas se libran de la pena de muerte por la intercesión de la reina: «Agradezcan a la reina / esta piedad y templanza» (fol. 26r). Reina al fin, de pleno derecho, porque la muerte de la Condesa permite la resolución del problema matrimonial y el final dichoso. La importancia de las mujeres en la comedia es capital: son ellas, con su discreción, quienes resuelven los problemas causados por los hombres. La envidia de los enemigos de don Juan y la falta de templanza de un rey impaciente motivan la caída desgracia y propician un final trágico; paralelamente, en la resolución de este conflicto tienen un papel destacado las dos damas principales, doña Ana, amada de don Juan, y la propia reina Beatriz.

En líneas generales, la construcción de doña Beatriz como miembro destacado de la Casa de Guzmán responde al patrón de las comedias genealógicas, tal y como las ha definido Ferrer Valls:

Dramatizan un caso admirable o curioso sucedido en el seno de una familia [...]; aunque el autor aproveche para llevar a cabo la exaltación de la genealogía familiar en algunos parlamentos, ésta no adquiere el carácter dominante que posee en otras de las obras del grupo<sup>30</sup>.

En el conjunto de *La discreta venganza* el peso de doña Beatriz es secundario, y sin embargo Lope no pierde la oportunidad de exaltar el linaje que ocupaba el centro político de la vida en la corte. Frente a un rey engañado, la reina castellana se constituye como un elemento fundamental para la recuperación de la honra de don Juan, el paradigma de privado fiel y honesto. Si el valido se vincula con Olivares por su cargo en la corte, la reina lo hace mediante una ascendencia genealógica, de manera que los dos personajes que aseguran el correcto proceder en la corte aparecen como espejos donde pueda verse reflejado el propio conde-duque.

Sin duda, cabe encuadrar *La discreta venganza* dentro de esas comedias genealógicas que «debieron ser fruto del afán de Lope por halagar a tal o cual familia»<sup>31</sup>, en este caso a la más poderosa de la corte; que se constituye además según el subtipo de los dramas de privanza. Ferrer Valls toma en cuenta seis obras: cinco escritas durante la privanza del duque de Lerma<sup>32</sup> y solo una —«*Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses* (1625-30), que es segunda parte de *Los Tellos de*

30. Ferrer Valls, 2001, p. 17.

31. Ferrer Valls 2004, p. 17.

32. «*Los Guzmanes de Toral o Cómo ha de usarse del bien y ha de prevenirse el mal* (1599-1603) [de atribución dudosa], *La corona merecida* (1603), *Los Prados de León* (1604-06), *La fortuna merecida* (1604-10), *La inocente sangre* (1604 1608)» (Ferrer Valls, 2012, p. 134).

*Meneses*»<sup>33</sup>—, durante la época de Olivares. A esta última cabría añadir la *Discreta venganza*, que desde la dedicatoria hasta su desenlace contiene elementos para seducir al conde-duque y a su círculo, lo que muestra que, más allá de otras creaciones literarias, Lope volvió a utilizar las comedias genealógicas —y no de forma excepcional— para intentar ganarse el favor de un valido<sup>34</sup>.

Finalmente, este y otros intentos de acercamiento a la casa de los Guzmán no surtieron el efecto deseado por el Fénix, más allá de los 250 ducados de renta que, según Juan Pérez de Montalbán, obtuvo gracias a la mediación del privado<sup>35</sup>, «poca cosa en comparación con lo conseguido por otros comediógrafos»<sup>36</sup>. Como es conocido —quizá para fortuna de sus lectores y espectadores— Lope de Vega se vio obligado a seguir siendo hasta el final de sus días un poeta «de *pane lucrando*»<sup>37</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

Badía Herrera, Josefa, «Lope de Vega y el linaje de los Guzmán», en *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*, ed. Oana Sâmbrarian, Mariela Insúa y Antoine Mihail, Craiova, Editura Universitaria Craiova, 2012, pp. 146-157.

Cambronero Armero, Verónica, «Lope de Vega: un escritor *pro pane lucrando*», *Tonos Digital. Revista de Electrónica de Estudios Filológicos*, 19, 2010, s. p.

Carreira, Antonio, «El conde duque de Olivares y los poetas de su tiempo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 64.2, 2016, pp. 429-456.

Castro, Américo, y Rennert, Hugo A., *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968.

Cayuela, Anne, «*Adversa cedunt principi magnanimo*. Paratexto y poder en el siglo XVII», en *Paratextos en la literatura española (siglos xv-xviii)*, ed. Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 379-394.

D'Artois, Florence, y Ramos, Rafael, «Dos ejemplos de composición para las partes de Lope: las VII y VIII (no autorizadas) y las XVI y XX (autorizadas)», *Criticón*, 108, 2010, pp. 37-55.

33. Ferrer Valls, 2012, p. 134.

34. Morley y Bruerton (1969, p. 312) fechan la comedia entre 1615 y 1622, inclinándose por 1620 por las alusiones a unos versos de Burguillos, por un lado, y a las *Novelas morales* de Ágreda y Vargas, por otro (sobre la pulla de Lope a Ágreda ver el trabajo de Piqueras Flores, en prensa). Estos dos elementos, en cualquier caso, no obstan para que la fecha de redacción pudiera ser ligeramente posterior, hacia 1621-1622, tras la llegada de Felipe IV al trono y cuando se produjo el ascenso del Olivares en la corte.

35. Castro y Rennert, 1968, p. 278.

36. Gómez, 2015, p. 39.

37. Como declaraba en su conocida carta al conde de Lemos, en 1620 (Lope de Vega, *Epistolario*, vol. IV, p. 54). Ver Cambronero Armero, 2010.

- Ferrer Valls, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias (Cuadernos de Teatro Clásico, 10)*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998, pp. 215-231.
- Ferrer Valls, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia del 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*, ed. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.
- Ferrer Valls, Teresa, «El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza», en *Seminario Internacional «Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. I. El noble» (23-24 abril 2001)*, ed. Ignacio Arellano y Marc Vitse, Madrid, Casa de Velázquez, 2004, pp. 159-185.
- Ferrer Valls, Teresa, «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa», en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana Gil, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2008, pp. 113-134.
- Ferrer Valls, Teresa, «Reyes y validos en los dramas genealógicos de Lope de Vega», en *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*, ed. Oana Sâmbrian, Mariela Insúa y Antoine Mihail, Craiova, Editura Universitaria Craiova, 2012, pp. 133-145.
- García Reidy, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- Gómez, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Valladolid/Olmedo (Valladolid), Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 2015.
- Günter, Georges, «Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*», *Studia Aurea*, 4, 2010, pp. 227-247.
- Morley, S. Griswold, y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1969.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Lope, Lerma y su duque a través del epistolario y varias comedias», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, ed. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato López, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 269-290.
- Piquerías Flores, Manuel, «"Destos que cuentos de vieja / llaman novelas morales": Lope de Vega y la novella en torno a 1620», *Revista de Filología Española*, en prensa.

- Piqueras Flores, Manuel, y Santos de la Morena, Blanca, «Cartas y papeles escritos en *La discreta venganza*, de Lope de Vega», *Boletín Hispánico Helvético*, 31, 2018, pp. 73-84.
- Presotto, Marco (ed.), Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Castalia, 2007.
- Rozas, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990.
- Usandizaga, Guillem, «El Brasil restituido y el régimen del Conde Duque de Olivares», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010, vol. 2, s. p.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *La discreta venganza*, en *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Marco Presotto, Madrid, Castalia, 2007.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. Agustín González de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1989.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012.
- Zugasti, Miguel, «Lope de Vega y la comedia genealógica», *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 3, 2013, pp. 23-44.