

LA REPRESENTACIÓN DEL REY EN LOPE:
UN CASAMIENTO PROBLEMÁTICO EN *LA DISCRETA VENGANZA**

BLANCA SANTOS DE LA MORENA (Westfälische Wilhelms-Universität Münster)

CITA RECOMENDADA: Blanca Santos de la Morena, «La representación del rey en Lope: un casamiento problemático en *La discreta venganza*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 576-595.

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.343>

Fecha de recepción: 4 de junio de 2019 / Fecha de aceptación: 1 de octubre de 2019

RESUMEN

La representación del rey en el teatro de Lope de Vega ha suscitado múltiples interpretaciones. En este trabajo se analiza la dramatización de Alfonso III de Portugal, monarca medieval que repudió a su primera mujer para casarse con doña Beatriz de Castilla, hija de Alfonso X el Sabio, en *La discreta venganza*. Se concluye que Lope presenta al rey como un gobernante inexperto, con errores de juicio, en contraposición con la figura de don Juan, su valido, quien se opone al nuevo matrimonio, y de la reina consorte, cuyo linaje se exalta en la comedia.

PALABRAS CLAVE: Rey; drama de privanza; matrimonio; personajes; Casa de Guzmán; valido; Portugal.

ABSTRACT

The representation of the king archetype in Lope de Vega's plays has inspired innumerable different interpretations. This paper analyses the dramatization of Alfonso III of Portugal in *La discreta venganza*: a medieval monarch who repudiated his first wife to marry Beatrice of Castile, Alfonso X's daughter. This article shows that Lope presents an inexperienced king, with errors of judgment, in contrast to the figure of don Juan —his private— who objected to the new marriage; and also to the Queen Consort, whose lineage is exalted in this work.

KEYWORDS: King; private drama; marriage; characters; Guzmán family; private; Portugal.

* Este trabajo se ha realizado gracias a la financiación de una Humboldt Research Fellowship for Postdoctoral Researchers.

La dramatización de la figura del rey en Lope de Vega ha suscitado enconadas controversias críticas, seguramente porque es un asunto que tiene que ver con el pensamiento político del escritor y porque resulta una pieza fundamental para comprender el papel que jugó el teatro respecto a la monarquía de los Austrias. Como explica Francisco Florit, a lo largo del siglo xx muchas veces se nos ha «presenta[do] a un Lope conservador por un lado y revolucionario por otro, según el crítico que lo leyese» [2000:109]. Si redujéramos las posiciones a un solo eje binario de visiones contrapuestas, la dicotomía podría formularse en términos ortodoxia/subversión (Gómez 2003). El primer polo entronca con las tesis de José Antonio Maravall acerca de la comedia áurea como medio de propaganda de la monarquía absoluta. Para el estudioso, respecto a la figura del monarca, «la unanimidad de la doctrina es completa. Aunque el rey ataque el honor del vasallo, aunque se le reconozca tirano, no es posible alzarse contra él [...]. Lope, en *La estrella de Sevilla* o en *El duque de Viseo*, desarrolla doctrinalmente la [...] concepción de la cruel grandeza del absolutismo monárquico» [1972:130]. La tesis de Maravall, que comprende toda la comedia áurea y no solamente la obra de Lope, entronca con la idea de que uno de los motivos que explican el triunfo del sistema teatral impulsado por el Fénix es su conformismo político, adecuado al público: «The Spanish playwright is the voice that artistically molds and expresses the ideals, convictions, aspirations and beliefs of his audience» (Reichenberger 1959: 306). De hecho, Amado Alonso había denominado al dramaturgo como «el más grande poeta de la conformidad» [1952:3]; mientras que para Díez Borque «la comedia se sitúa siempre del lado más estático y reaccionario» [1976:168], al apuntar un «innato conservadurismo de Lope que, aun inserto en una forma general de hacer de los dramaturgos del xvii, tiene en él resonancias más profundas [1976:141]. En el mismo año publicaba Alfredo Hermenegildo un trabajo en el que contraponía la imagen del rey en el teatro del Fénix y en las tragedias de los dramaturgos senequistas del xvi y en el que señalaba [1976:57-58] que:

El triunfo total y devastador [...] de Lope de Vega se debe, más que al perfeccionamiento formal del arte de hacer comedias, al condicionamiento ideológico de su teatro

por la opinión de la gran masa española, coronada, en la cúspide del orden social establecido, por un monarca prácticamente intocable.

Sin embargo, el crítico también señalaba la necesidad de matizar la opinión unánime acerca de la construcción dramática del monarca en Lope de Vega, al hablar de «una fluctuación bastante grande en la consideración de la figura real» que va «desde la simple idea de que el rey tiene el poder como delegado de Dios hasta la deificación del soberano» [1976:66]. En la misma línea, Young señalaba que el fervor popular por la figura del monarca, que había comenzado con el matrimonio de los Reyes Católicos y que se había afianzado tanto con los Austrias mayores como con Felipe III y Felipe IV, era común en la sociedad áurea [1979:13-16], pero puntualizaba que «a pesar de su apariencia convencional, el monarca del drama lopesco es producto de algunos conceptos bastante complejos que, si bien proceden de la ideología contemporánea, funcionan con valor propio en el contexto del drama» [1979:7].

La idea de un Lope reaccionario, o bien conformista, que con mayor o menor entusiasmo habría contribuido con su teatro a apuntalar el absolutismo monárquico, ha seguido vigente en parte de la crítica posterior. Por poner un ejemplo reciente, al analizar la figura del soberano en *Fuente Ovejuna*, *La estrella de Sevilla* y *El villano en su rincón*, Baunhila y Oliveira consideran que «Lope crea escenas de enfrentamiento y llega a la solución perfecta dejando a salvo los dos poderes [el monarca y el amor] y, con el Rey venciendo a sí mismo, el dramaturgo exalta al monarca y defiende su poder absoluto» [2014:184]. No obstante, en los últimos años del siglo xx se advirtió de la necesidad de revisar unos planteamientos que parecían agotados, como señalaba Joan Oleza [2009:40-41]:

A medida que uno deja esparcir sus lecturas a lo largo y a lo ancho de la producción dramática del Fénix, a medida que uno abre el abanico —y también la jaula— de las obras más citadas por historiadores y críticos, a medida que uno se interna en los géneros no canónicos, la impresión de polifonía —para decirlo con Bajtín— va socavando esa interpretación casticista-popularista-nacionalista, transmitida por Menéndez y Pelayo, alimentada en el Centro de Estudios Históricos (Américo Castro), y ratificada por la interpretación progresista-sociologista de los años 60 (Maravall). Para escuchar esas otras cosas que el teatro de Lope, y en general el teatro español del siglo xvii, tiene que decirnos a nosotros, basta con dejar aflorar la pluralidad ideológica

y artística de ese vasto continente dramático, y comprobar entonces que cada una de las tesis de esa interpretación canónica puede ser replicada desde el interior mismo de la producción dramática de Lope y de alguno de sus compañeros de viaje. Basta para ello con estar dispuesto a escuchar lo que entonces llamé «el rumor de las diferencias» que nos llegaba desde ese teatro.¹

También Jesús Gómez, en su estudio de conjunto sobre las primeras comedias de Lope, entendió que «las conclusiones de Maravall [sobre la exaltación lopesca de la monarquía] son muy discutibles» [2000:56], y señalaba [2000:65] lo siguiente:

La simple pasión o preferencia individual del monarca, al margen de la ley, se considera como tiranía. [...] El dramaturgo justifica, para salvaguardar el orden de la colectividad, el tiranicidio y la revuelta en contra de la tiranía en algunos extremos.²

El polo opuesto a las tesis maravallianas lo encontramos en el estudio de Melveena McKendrick [2000:213], quien dibuja un Lope subversivo cuyo tratamiento de la monarquía es en general irreverente:³

What there is, is a systematic campaign of demystification and a concerned and penetrating dialogue about the relationship between men and the institution of monarchy, between social and symbolic systems. In Lope's theatre art is by no means the servant of king.

Por los mismos años Jodi Campbell llegaba a conclusiones muy similares a las de McKendrick: «My argument is that the *comedia* should be considered alongside satire and informal chronicles in the category of public discourse, rather than being considered a mechanism for the monarchy's engineering of its own reputation» [2006:80]. Son muchas las salvedades que la crítica ha efectuado ante estos posicionamientos. De una manera u otra, Jesús Gómez [2003], Antonio Carreño-Rodríguez [2009:28] o Marcella Trambaioli [2012:23-24] consideran estos postulados reduccionistas y advierten de la necesidad de plantear un panorama más complejo, conside-

1. El párrafo citado, con notables variaciones, apareció por primera vez en un célebre artículo sobre lo que Oleza denominó «el rumor de las diferencias» [1994:237], así como en un trabajo posterior, precisamente sobre la figura del monarca [2005:237].

2. Véase al respecto también el trabajo de Puig Mares [2010].

3. «His treatment of kingship in general is irreverential» [2000:37].

rando la naturaleza artística de la creación literaria (Carreño-Rodríguez 2009:28), la triple faceta que presenta la presencia del monarca en las tablas —personaje dramático, institución política y proyección metateatral del rey español contemporáneo— (Trambaioli 2012:31), o la importancia de comprender las peculiaridades del sistema cortesano como modelo social y político (Gómez 2011:118; 2015).⁴

Indica Teresa Ferrer Valls que «Lope, el Lope capaz de todas las servidumbres, también supo alzar alto y fuerte su voz contra el poder corrompido, contra el abuso de poder» [1998:30]. Ciertamente, su posición frente al poder y frente a la monarquía varía notablemente de unas comedias a otras, y la dramatización de la figura del rey tiene que ver tanto con las posiciones del Fénix en la corte —búsqueda, casi siempre infructuosa, de mecenazgos— como con el género de cada comedia. En este sentido, los dramas de privanza resultarían a priori interesantes, porque dramatizan la caída en desgracia de un valido, y la posterior recuperación del favor real; y presentan, por tanto, un rey que se equivoca, aunque finalmente rectifique. Sin embargo, según indica Ferrer Valls [2012:133-134],⁵ estos dramas de privanza tienen a menudo un componente genealógico que predispone a una representación positiva del monarca:

La visión del monarca y del privado puede ser más o menos favorable según su relación con el pasado genealógico de la familia. En cualquier caso, Lope tiende siempre en este tipo de obras a mostrar una imagen de la institución real respetuosa, buscando, en los casos en que se produce un error del monarca, la justificación en el carácter humano de quien detenta la corona, lejos del tratamiento irreverente que la persona real puede llegar a alcanzar en otro tipo de obras, más vinculadas al ámbito de la comedia y, especialmente, de la comedia palatina.

A este respecto, *La discreta venganza*, comedia escrita hacia 1620,⁶ publicada en la *Parte XX* (1625) y que no ha merecido demasiada atención crítica, presenta algunas características singulares con respecto a la figura del monarca. La obra se

4. Ya en un trabajo anterior, sobre *El villano en su rincón*, Gómez plantea «como hipótesis de trabajo que la oposición individual entre el villano y el monarca, con los respectivos modos de vida que personifican, responde a un conflicto de mayor alcance que, en realidad, tiene mucho que ver con la transición hacia la sociedad cortesana» [2011:118].

5. Véase al respecto Ferrer Valls [1998; 2001 y 2004].

6. Morley y Bruerton [1968:312] se basan en una alusión a las *Novelas morales* de Diego de Ágre-da y Vargas. A propósito de esta alusión —despectiva— y de la posición de Lope sobre la novela corta en esta época, véase Piqueras Flores [en prensa].

constituye como un drama de privanza típico, con un componente genealógico que trata de ensalzar el linaje de los Guzmán a través del personaje de Beatriz de Castilla, ascendiente de la Casa del Conde-Duque. El Fénix intenta acercarse al valido en estos años con dedicatorias que incluyen a su círculo familiar.⁷ En concreto, *La discreta venganza* está dedicada a doña Isabel de Guzmán, Duquesa de Frías. En la comedia se subraya la virtud de su ascendiente, Beatriz de Portugal, hija de Alfonso X el Sabio y de Mayor Guillén de Guzmán, que se convirtió en reina consorte de Portugal gracias a su casamiento con Alfonso III, quien había decidido previamente repudiar a su esposa Matilde, Condesa de Boulogne, a pesar de que gracias a ella había podido ser nombrado conde consorte. A partir de este hecho histórico, Lope crea una trama en la que se entrecruzan las intrigas cortesanas y amorosas.

La decisión del rey de Portugal, que fue denunciado por su primera esposa por bigamia ante el papa Alejandro IV, resultaba sin duda un hecho problemático como materia dramática. Alfonso III no obedeció al pontífice, que le conminó a abandonar a doña Beatriz, y su problema solo se vio resuelto con la muerte de doña Matilde. El comportamiento regio resultaba difícil de justificar en las coordenadas políticos-religiosas de la España áurea, pues, como es sabido, el Concilio de Trento había consolidado el carácter sacramental del matrimonio católico.⁸ Así, indica José Rodríguez Díez [2006:185-186]:

El contrarreformador concilio de Trento (1545-63) viene a cerrar las desviaciones de la Reforma protestante certificando, como doctrina evangélica, que el matrimonio con nexo perpetuo e indisoluble (*perpetuum indissolubilemque nexum*) se compone de dos, formando «una sola carne», en indisoluble unidad (*indissolubilem unitatem*) [...]. Si el balance medieval doctrinal del matrimonio sacramental es antidivorcista, con Trento gana indisolubilidad vincular.

En la historiografía se censura, de manera general, el repudio de la Condesa y el nuevo casamiento; sin embargo, en muchas de las crónicas se subrayan también virtudes positivas del monarca. Lo hace, por ejemplo, la crónica conservada en el

7. Véanse al respecto los trabajos de Cayuela [2009], Badía Herrera [2012], Zugasti [2013], Carreira [2016:445] o Usandizaga [2016].

8. Sobre las disposiciones tridentinas a propósito del matrimonio y la obra dramática de Lope, véanse los comentarios que le dedican al asunto Ferrer Valls [2011:168-169] y Piqueras Flores [2015:117-121] en sendos estudios sobre *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*.

Mss 2268 de la BNE con el título *Suma de la corónica de los Reyes serenísimos de Portugal* —posible fuente de Lope a la que nos referiremos más adelante—, que recoge que «por algunas corónicas es llamado el bravo» (f. 87v), apelativo que aparece también en el canto tercero de *Os Lusíadas* de Camões (p. 411), un texto muy bien conocido por el Fénix. Así, aunque el tratamiento varía de una crónica a otra, la visión del monarca es, en resumen, la que recogió Duarte Nunes de Leão en su *Genealogía verdadera de los reyes de Portugal*: «Fue el rey don Alonso un príncipe muy útil a su república, esforzado y liberal, y digno por muchas vías de ser alabado, excepto por la sin razón y ingratitud que usó con la condesa Mathilde, su mujer tan su amiga y benemérita» (f. 21v).

Para subrayar lo problemático del divorcio real, Lope introduce la figura de un valido —don Juan de Meneses, protagonista de la obra—, que se opone de forma clara al segundo casamiento del monarca. El Fénix desarrolla *La discreta venganza* a partir de este motivo, que aparecía sucintamente en algunas crónicas que portuguesas que tuvieron amplia difusión en los siglos XVI y XVII, como la compuesta por Cristóvão Rodrigues Acenheiro (ca. 1535) o la *Crónicas dos reis de Portugal*, obra comenzada por Duarte Galvão —que se ocupó del reinado de Alfonso Henriques— y continuada por Rui de Pina, quien redactó la parte correspondiente a los seis siguientes monarcas, incluido Alfonso III (ca. 1520). En ambas obras, el privado le indica al rey lo inmoral de su comportamiento, y en ambas el soberano contesta ufano que se casaría al día siguiente con cualquier otra mujer que le proporcionara tantas tierras para el reino (BNE, Mss 2135, f. 119v; Rodrigues Acenheiro 1825:74). Las supuestas palabras de Alfonso III aparecían ya en la llamada *Crónica de Portugal de 1419*, fuente probable de Pina y Acenheiro (Moreira 2010:403-404, 425).⁹ El mismo encuentro entre consejero y monarca es recogido también por la crónica manuscrita en español que se conserva en la BNE (Mss/2268).¹⁰ No parece raro que

9. Sobre la *Crónica de Portugal de 1419*, cuya autoría se debe probablemente a Fernão Lopes, y su utilización como fuente para la historiografía posterior resulta conveniente partir de la tesis doctoral de Filipe Alves Moreira [2010].

10. En este punto, el texto remite a fuentes anteriores: «sobre esto dicen las corónicas [...]» (f. 88v). El manuscrito, del que dio noticia Alois Richard Nylk, no parece una traducción directa del portugués, sino una elaboración propia a partir de varias crónicas (Moreira 2010:419). El propio texto fecha su redacción en el año 1543, en un añadido final en el que se dice que «es de Alonso Téllez de Meneses» (f. 311). Moreira [2010:406] cree que esta indicación no es de posesión del documento sino de autoría, algo que ya suponía Maldonado Pardo (*Museo o biblioteca del Excmo. Señor don Pedro Núñez de Guzmán*, f. 108v).

Lope consultara la crónica de Rui Pina o bien esta última crónica española, puesto que ambos textos estuvieron en poder del Marqués de Montealegre, noble que pertenecía a la misma rama de los Guzmán a la que el Fénix estaba dedicando la comedia.¹¹

Así pues, es probable que el dramaturgo se inspirara en este pequeño pasaje de la historiografía para configurar un protagonista sincero y leal con el monarca. De hecho, a pesar de su oposición al casamiento, don Juan de Meneses es el encargado de llevar en secreto a doña Beatriz desde Sevilla a Portugal. El privado es el centro de la acción, con dos tramas bien entrelazadas: el galán compite con don Nuño de Távara por el favor de don Alonso,¹² pero también por el amor de doña Ana, la dama principal. Los celos y la envidia de don Nuño harán que, ayudado por sus adláteres —don Vasco y don Ramiro—, trace un plan para que el valido caiga en desgracia; a pesar de ser apresado y condenado a muerte, el protagonista diseña una discreta venganza con la que consigue recuperar su lugar en la corte y casarse con su enamorada.¹³

En esta circunstancia, Lope se preocupa por subrayar las virtudes positivas del valido, no solo en lo político, sino también en lo religioso, ya desde los primeros versos de la comedia: «jamás en la iglesia entré / más que a ver a Dios» (*La discreta venganza*, f. 2v).¹⁴ La caracterización religiosa de don Juan resulta importante porque el problema del segundo casamiento del rey no es solo político, sino también teológico. Así don Nuño argumenta que «no contradice a la piedad cristiana / que matrimonio igual te aconsejemos» (f. 4v). El rey reconoce que su primer casamiento

11. La *Crónica* de Rui Pina estaba presente en el año 1677 en la biblioteca de Pedro Núñez de Guzmán, III marqués de Montealegre, como atestigua su *Museo o biblioteca* que elaboró José Maldonado y Pardo (*Museo o biblioteca del Excmo Señor don Pedro Núñez de Guzmán*, f. 108v). El marqués contaba con numerosos libros dedicados a la historia de Portugal, muchos de ellos publicados en las primeras décadas del siglo XVII (*Museo o biblioteca del Excmo Señor don Pedro Núñez de Guzmán*, f. 76r-v), por lo que no resulta aventurado conjeturar que estos fueran herencia de su abuelo, Ramiro Núñez de Guzmán, II señor de Montealegre y abuelo asimismo de Isabel de Guzmán, dedicataria de la comedia. En cuanto al manuscrito 2268 de la BNE, único testimonio conocido de este texto, también perteneció al Marqués de Montealegre (*Museo o biblioteca del Excmo. Señor don Pedro Núñez de Guzmán*, f. 108r-v).

12. Así llama Lope al personaje del rey, frente a la forma latinizante «Alfonso».

13. Sobre la construcción de la intriga palaciega —falsa acusación de traición y posterior venganza del valido—, véase el trabajo de Piqueras Flores y Santos de la Morena [2018].

14. Son en concreto los vv. 5 y 6 de la comedia. Citamos *La discreta venganza* por la *princeps*, modernizando la puntuación y las grafías que carecen de valor fonológico y marcando los comienzos de estrofa cuando resulta pertinente.

no ofrece motivos para el repudio, pero alude a la ausencia de descendencia para sostener un posible divorcio: «Y aunque casado bien, sin esperanza / del dulce fruto que el amor alcanza» (f. 4v). En la misma línea, describe a la condesa como «mujer de gran valor» pero «de muchos años» (f. 4v). El problema, por tanto, no reside en el matrimonio en sí mismo, sino en la descendencia que asegure el futuro de la dinastía al frente de la corona de Portugal:

Mi sangre es conocida en los extraños;
hijos quisiera yo porque no fuera
en mí la de mis padres la postrera.
No sé qué pueda hacer. (f. 4v)

Lope se distancia aquí de las crónicas citadas, que, como otras, recogían la existencia de un hijo previo entre Alfonso III y Matilde II de Boulogne. En 1600 Duarte Nunes de Leão¹⁵ publicó en Lisboa una *Crónica dos reis de Portugal*, en la que argumentaba muy por extenso en contra de la supuesta descendencia del primer matrimonio del monarca (ff. 88r-92r), obra a la que también Lope pudo tener acceso.¹⁶ En cualquier caso, al aludir a la necesidad de concebir un heredero, el dramaturgo mitigaba la controvertida decisión real, que se presentaba de esta forma como un acto de razón de estado.¹⁷

El parlamento del rey con sus consejeros se constituye como un interesante debate entre los partidarios del divorcio —los antagonistas de la comedia— y su único detractor —el héroe—. Así, indica don Vasco:

15. Que había escrito anteriormente *De vera regum Portugaliae Genealogia* (1585), a la que nos hemos referido en este trabajo, publicada en español en 1590.

16. La biblioteca del Marqués de Montealegre contaba, entre los libros de historia de Portugal a los que aludíamos anteriormente, con un ejemplar de la *Crónica* de Nunes de Leão (Maldonado Pardo, 1677, f. 76r). Asimismo, entre los títulos que recoge el *Museo o biblioteca* aparece también la *Genealogía verdadera de los reyes de Portugal*, donde se subraya el linaje de la madre de doña Beatriz, Mayor Guillén de Guzmán (1590, f. 18r), tal y como se hace en *La discreta venganza*.

17. Algo que haría también más tarde Manuel de Faria y Sousa en su *Eptóme de las historias portuguesas*, publicado por primera vez en 1628, a pesar de comparar primero al rey con Nerón: «tomando por motivo la esterilidad de Matilde, como Nerón la de Otavia para casarse con Popea; si bien el deseo y la importancia de la sucesión, de que o la naturaleza o la edad hacía incapaz a la Condesa, disculpa en parte grande la resolución del rey, todavía con ella se vieron quebradas las leyes de la gratitud del derecho humano y del divino» (p. 392). El libro de Faria y Sousa es posterior a *La discreta venganza*, por lo que el Fénix no pudo utilizarlo como fuente. Lope lo citó años después, en el prólogo que escribió para el comentario de *Os Lusíadas* que realizó el portugués, y que vio la luz en 1639. Sobre este particular, véase Núñez Rivera [2018].

Trata divorcio justo, que tu estado
con solas esperanzas se mejora.
Pero, si no te casas, cada día
irá perdiendo más la que tenía. (f. 4v)

Y en la misma línea, indica don Ramiro:

A todos nos parece cosa llana
de vuestra edad mirando los extremos
tú mozo, y ella ya de tantos años,
pronostica, señor, futuros daños. (ff. 4v-5r)

La justificación de la determinación real reside en una posible dispensa papal: «Cásate, gran señor, que justamente / dispensará el Pontífice» (f. 4v). El «justamente» hace referencia a una previsible bula papal, que sería justa en términos políticos. Para don Juan, en cambio, la condesa ha actuado siempre bien con el rey y no merece el repudio: «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?» (f. 5r). Es decir, según la configuración moral de los personajes, los actos de la condesa y su relación con el rey no justifican en ningún caso el divorcio, sino que incluso demandan que el rey la haga reina y no solo condesa: «Si ella, mujer, os hizo conde, ¿no es justo / que vos, hombre, no hagáis a la condesa reina cuando podéis?» (f. 5r).

Ya a solas, el rey revela a don Juan el motivo completo de su dilema: el posible matrimonio con doña Beatriz de Castilla, hija de Alfonso X, pidiéndole consejo no como subalterno sino como «amigo»:

Que el rey don Alonso el Sabio
desea hacerme su yerno [...].
Ayudadme como amigo,
porque desta suerte quedo
con reino y con esperanzas
de tener sucesión presto;
porque aguardar a que muera
la condesa, o por mal medio
intentar lo que no es justo,
no es cristiano pensamiento. (f. 5v)

Observamos cómo el rey llega a pensar, incluso, en la posibilidad de asesinato (ese «mal medio»), que descarta por ir en contra de la doctrina cristiana. Sin embargo, el soberano no tiene en cuenta que el divorcio, la única opción para asegurar el nuevo casamiento, tampoco sería una posibilidad admitida por la Iglesia. El desarrollo de la comedia muestra su error de apreciación. Guiado por las palabras previas de don Nuño, ya en el segundo acto, con doña Beatriz en su corte, don Alonso alude a razones estrictamente políticas para obtener la dispensa:

El pontífice sabe mi suceso
y sabe mi razón, porque es tan justa
que era dejar a Portugal opreso
de ajenas armas y de guerra injusta. (f. 11v)

Y sin embargo, a pesar de sus esperanzas, el papa le niega la bula, en consonancia con la doctrina católica sobre la indisolubilidad matrimonial, respaldada como hemos visto por el Concilio de Trento:

Cuando enseña que ninguno de los dos, ni aun el inocente que no dio motivo al adulterio, puede contraer otro matrimonio viviendo el otro consorte; y que cae en fornicación el que se casare con otra dejada la primera por adúltera, o la que, dejando al adúltero, se casare con otro; sea excomulgado. (*El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Sesión XXIV, Canon VII, 238)

Por otro lado, el perfil de un rey que abandona a su primera esposa para obtener descendencia debía recordar sin duda en la época al de Enrique VIII. Por esos mismos años, en el poema épico *Corona trágica* (1627), Lope dedicó al soberano inglés unos durísimos versos —le llegaba a llamar «Nerón británico» (p. 154)— que se extendían también a Ana Bolena, su segunda esposa.¹⁸

Con todo, la visión del monarca en *La discreta venganza* no es exclusivamente crítica. Don Alonso tiene notables virtudes, como la generosidad que demuestra con Tello, el criado de don Juan. Tal y como le había prometido a su valido, de viaje en España para traer a doña Beatriz a Portugal, el mismo rey —embozado para no ser

18. Como hemos dicho, una comparación similar realizará Faria y Sousa para referirse precisamente a Alfonso III (*Epítome de las historias portuguesas*, p. 382).

reconocido— se encarga de ayudar al criado para vigilar la casa de doña Ana. Sin descubrir su identidad, le pide una prenda a Tello. El gracioso le da su bolsa, que «nunca me sirve / [porque] nunca tengo nada en ella» (ff. 9v-10r). Más tarde, don Alonso se la devuelve, llena de monedas, y con ella le regala también el cargo de alcalde del castillo de San Gean por el valor demostrado. Que el propio rey se ocupe de velar por el honor de la dama de don Juan muestra la relación de mutua confianza entre el valido y el monarca:

Yo quiero tanto a don Juan,
que se ha criado conmigo,
que más nombre de su amigo
que no de su rey me dan:
todos estos que aquí están
tengo ya por enemigos,
y los pienso hacer testigos
de que el amor hace iguales
porque sepan los leales
cómo han de ser los amigos. (f. 9r)

El rey no reconoce a los hombres que visitan la reja de doña Ana —don Nuño, con su criado, y don Ramiro—, que son los enemigos de don Juan en el terreno amoroso, pero también en lo político; y esta escena preanuncia la incapacidad del monarca para reconocer la conspiración contra el privado. La inicial oposición de don Juan al casamiento del rey sirve de excusa para que don Nuño, junto con don Vasco y don Ramiro, fabrique una falsa acusación de traición, a la que don Alonso da crédito. Don Vasco entrega al rey una carta de don Juan, falsificada, en la que el valido se adhiere a la causa de la condesa. Ante ello, el rey afirma sorprendido: «¡contrario / don Juan a Beatriz y a mí!» (f. 19r), a lo que don Vasco le responde:

¿No se acuerda vuestra alteza
cuando casarse trató
lo que don Juan respondió
y su cuidado y tristeza?
Pues sepa que siempre ha sido
quien a la condesa ha hecho

que vuelva por su derecho
 y que pida su marido;
 y no solo a la condesa,
 pero al pontífice, al rey
 de Francia. (f. 19v)

A pesar de sus dudas, el soberano no concede a su leal consejero la oportunidad de defenderse, y lo manda prender para condenarlo a muerte, no sin reticencias:

No ha de pasar de mañana
 sin cortarle la cabeza.
 Prendelde luego, Ramiro,
 llamad mi guarda. Esperad,
 que le tuve voluntad
 y como padre le miro.
 Pero prendedle, ¿qué importa?
 También a un hijo castiga
 un padre, el rigor me obliga
 cuando el amor me reporta.
 Prendelde... esperad... matalde...
 no le ofendáis..., mas, ¿qué espero
 con un traidor caballero?
 Pasalde el pecho... dejalde...
 [...]
 Don Juan, pues culpado estás,
 pasa por las mismas leyes,
 que no hay justicia en los reyes
 como en los que quieren más.
 Venza la justicia aquí,
 quédese aparte el amor,
 que desde que fue traidor
 murió la piedad en mí. (f. 20r)

Lo que el rey entiende como justicia es, en realidad, imprudencia e ira. Lope subraya el juicio erróneo de don Alonso por boca de Tello, aunque parece justificarlo aludiendo a su juventud:

De envidiosos es, señora,
la fábrica deste enredo,
que le han quitado la gracia
del rey, que como mancebo
fácil crédito les dio,
vicio a que viven sujetos
siempre los grandes señores. (f. 21r)

Frente al error de percepción del rey destaca la intuición de doña Beatriz. La nueva reina consorte, pese a tener la posición más vulnerable frente a la supuesta traición, intuye la verdad de los hechos e invoca a la templanza como atributo del buen gobierno:

No puedo persuadirme
que un hombre que os sirvió con tal cuidado,
tan leal y tan firme [...] acometiese tan infame cosa.

El príncipe que mira
el estado con justa diligencia
la espada de la ira
guarnece con templanza y con prudencia,
que al castigo violento
se sigue arrepentido sentimiento.

Por eso dan las leyes
disposición a los sucesos todos,
y es justo que los reyes,
prosiguiendo sus términos y modos,
las causas justifiquen
primero que a la sangre el hierro apliquen [...].
Esta sola merced os pido agora
que hasta que esté probado
no muera caballero tan honrado. (ff. 22r-23r)

El rey acepta los deseos de su esposa, que parece mostrarse en el desenlace de la obra notablemente más virtuosa e inteligente que don Alonso. Don Juan, fugado gracias a la ayuda de Tello, de doña Ana y de doña Inés —una dama castellana, del séquito de la reina, enamorada del galán—, fabrica tres cartas contra sus rivales en

las que los señala como cómplices de su fuga y como instigadores de la supuesta traición. Tello se encarga de que lleguen al rey, dejándose ser apresado a propósito. Don Alonso tampoco comprueba las acusaciones en este caso, sino que destierra a Francia a los cortesanos, supuesto lugar de residencia de don Juan, y pide la vuelta de su valido, ordenando a Tello que vaya en su búsqueda. El criado simula el viaje de ida y vuelta, con una narración que parece más bien dirigida al auditorio, en la que se desgrena el supuesto itinerario, a pesar de que el valido está escondido en la habitación contigua:

Postas, postas, toca, toca,
 sube, pica, corre, para.
 Ya estoy en Castilla; corre;
 ya estoy en Vizcaya;
 ya paso de Irún el río;
 [...] ya estoy en san Juan de Luz;
 pica que a Bayona pasa.
 Aquel es, y va con él
 la bellísima doña Ana.
 Llegué: «vuélvanse, señores». (f. 26r)

Sin que pase tiempo alguno, el protagonista entra en escena, se reconcilia con el rey y anuncia la muerte de la condesa, con lo que doña Beatriz se convierte en legítima reina de Portugal. El final tiene un tono claramente festivo, pero no por ello pasa desapercibida la imposible traslación del valido. La escena resulta demasiado evidente como para considerarla una simple licencia dramática, en la que la verosimilitud queda en segundo plano. La supuesta llegada de don Juan desde Francia *ipso facto* pone de manifiesto que al monarca no le preocupa conocer la verdad (si no, habríamos de aceptar que estamos ante un personaje completamente ingenuo); y que es un gobernante fácil de embaucar, tanto por villanos —don Nuño, don Vasco y don Ramiro—, como por héroes —don Juan, doña Ana y Tello—. El grave error de juicio sobre don Juan lo muestra como un gobernante inexperto —a su juventud alude el gracioso al llamarlo «mancebo» (f. 21r)—, algo que se constata en el desenlace de la acción, en contraposición con el buen hacer de la reina. La debilidad del rey explica asimismo su controvertida decisión de repudiar a su primera esposa y casarse con doña Beatriz, decisión de la que se había exculpado a la reina:

«Y yo, señor, ¿en qué seré culpada / si mi padre, que el mundo llama Sabio, / me ha casado con vos?» (f. 11v). Precisamente, Lope resalta a la discreta Beatriz y al privado fiel y honesto, los dos personajes con los que intentaba acercarse a la familia del Conde-Duque,¹⁹ y que, es de suponer, garantizarán el buen gobierno del reino. Así, aunque estemos ante una comedia genealógica, en la que lo esperable es que el tratamiento del rey resulte positivo (Ferrer Valls 2012:133-134), en esta ocasión la construcción dramática del monarca portugués se realiza con claroscuros, porque el linaje que el Fénix pretendía exaltar en *La discreta venganza* no era el del rey, sino el de la reina castellana consorte.

19. He analizado la construcción de ambos personajes en relación con los intentos de Lope por acercarse al círculo de Olivares en un trabajo reciente [2019].

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado, «Lope de Vega y sus fuentes», *Thesaurus, Bogotá: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, VIII (1952), pp. 1-24.
- 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*, eds. O. Sâm-brian, M. Insúa y A. Mihail, Editura Universitaria Craiova, Craiova, 2012, pp. 146-157.
- BAUNILHA, Eduardo Fernando, y Ester Abreu Vieira de OLIVEIRA, «La posición del rey en las comedias de Lope de Vega *La Estrella de Sevilla, El villano en su rincón y Fuenteovejuna*», en *El teatro Barroco: Textos y contextos: Actas selectas del congreso extraordinario de la AITENSO*, eds. M.M. Caser, E.A.V. de Oliveira, y M. Zugasti, PPGL / AITENSO, Vitoria, 2014, pp. 175-185.
- CAMPBELL, Jodi, *Monarchy, Political Culture, and Drama in Seventeenth-Century Madrid: Theater of Negotiation*, Ashgate, Hampshire / Burlington, 2006.
- CAMÕES, Luis de, *Os Lusíadas*, ed. E.P. Ramos, Porto Editora, Porto, 2000.
- CARREIRA, Antonio, «El conde duque de Olivares y los poetas de su tiempo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXIV 2 (2016), pp. 429-456.
- CARREÑO-RODRÍGUEZ, Antonio, *Alegorías del poder: crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*, Tamesis, Londres, 2009.
- CAYUELA, Anne, «*Adversa cedunt principi magnanimo*. Paratexto y poder en el siglo XVII», en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, eds. S. Arredondo Sirodey, P. Civil y M. Moner, Casa de Velázquez, Madrid, 2009, pp. 379-394.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976.
- FARIA Y SOUSA, Manuel de, *Epítome de las historias portuguesas. Tomo segundo*, Francisco Martínez, Madrid, 1628.
- 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. J.M. Díez Borque, 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*, eds. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Universidad de Granada, 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)*, eds. I. Arellano y M. Vitse, Casa de Velázquez, Madrid, 2004, pp. 159-185.
- FERRER VALLS, Teresa, «Bandello, Belleforest, Painter, Lope de Vega y Webster frente al suceso de la duquesa de Amalfi y su mayordomo», en *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*, eds. V. Maurya y M. Insúa, GRISO / Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 159-175.
- 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*, eds. O. Sâmbrian, M. Insúa y A. Mihail, Editura Universitaria Craiova, Craiova, 2012, pp. 133-145.
- FLORIT, Francisco, «La recepción de Lope en 1935: Ideología y literatura», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 107-124.
- GALVÃO, Duarte, y Rui de PINA, *Crónicas dos reis de Portugal*, MSS 2135 Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica, en línea, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000043562&page=1>>. Consulta del 19 de agosto de 2019.
- GÓMEZ, Jesús, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, UAM Ediciones, Madrid, 2000.
- GÓMEZ, Jesús, «Ortodoxia o subversión en la comedia española del Siglo de Oro», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, XXI (2003), pp. 333-338.
- GÓMEZ, Jesús, «La imagen del monarca en la comedia *El villano en su rincón*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLXIX 1 (2011), pp. 97-118.
- GÓMEZ, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid-Olmedo, 2015.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «La imagen del rey en el teatro de la España clásica», *Segis-mundo: revista hispánica de teatro*, XXIII-XXIV (1976), pp. 53- 86.
- MALDONADO PARDO, José, *Museo o biblioteca del Excmo. Señor don Pedro Núñez de Guzmán*, Julián Paredes, Madrid, 1677.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972.

- MCKENDRICK, Meelvena, *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of the Conformity*, Tamesis, Londres, 2000.
- MOREIRA, Filipe Alves, *A Crónica de Portugal de 1419: Fontes, Estratégias e Posteridade*, tesis doctoral, Universidade do Porto, Oporto, 2010.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- NUNES DE LEÃO, Duarte, *Genealogía verdadera de los reyes de Portugal*, Antonio Álvarez, Lisboa, 1590.
- NUNES DE LEÃO, Duarte, *Cronica dos reis de Portugal*, Pedro Crasbeek, Lisboa, 1600.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Un último testimonio del desengaño de senectute: Lope en la biografía de Faria e Sousa (con Camões al fondo)», *Criticón*, CXXXIV (2018), pp. 141-157.
- OLEZA, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Edition Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 235-250.
- OLEZA, Joan, «Reyes risibles, reyes temibles. El conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega», en «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. C. Couderc y B. Pellistrandi, Casa de Velázquez, Madrid, 2005, pp. 305-318.
- OLEZA, Joan, «De Montaigne a Lope: distintos resultados de una misma decisión», *Revista de Literatura*, LXXI 141 (2009), pp. 39-56.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, «El final trágico de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* de Lope, ¿pecado y justicia poética?», *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, XVII (2015), pp. 111-123.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, «“Destos que cuentos de vieja / llaman novelas morales”: Lope y la *novella* en torno a 1620», *Revista de Filología Española*, en prensa.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, y Blanca SANTOS DE LA MORENA, «Cartas y papeles escritos en *La discreta venganza*, de Lope de Vega», *Boletín Hispánico Helvético*, XXXI (2018), pp. 73-84.
- PUIG MARES, M^a del Pilar, «La crítica al rey en Lope de Vega (con calas en los prelopidistas y en el Barroco)», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, eds., J. Gamba Corradine y F. Bautista Pérez, Cilegua-SEMYR, San Millán de la Cogolla-Salamanca, 2010, pp. 721-733.

- REICHENBERGER, Arnold G., «The Uniqueness of the “Comedia”», *Hispanic Review*, XXVII (1959), pp. 303-316.
- RODRIGUES ACENHEIRO, Cristóvão, *Crónicas dos senhores reis de Portugal. Collecção de livros ineditos de historia portugueza. Tomo V*, Academia Real das Sciencias de Lisboa, Lisboa, 1824, pp. 1-364.
- RODRÍGUEZ DÍEZ, José, «Indisolubilidad y divorcio en la historia del matrimonio cristiano y canónico ¿Indisolubilidad extrínseca relativa de futuro?», *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, XXXIX (2006), pp. 172-214.
- El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, trad. I. López de Ayala, Antonio Sierra, Barcelona, 1848.
- SANTOS DE LA MORENA, Blanca, «*La discreta venganza*, de Lope de Vega, un drama de privanza en la época del Conde-Duque de Olivares», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, VII 2 (2019), pp. 873-886.
- Suma de la corónica de los Reyes serenísimos de Portugal*, MSS 2268 Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica, en línea, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000095007&page=1>>. Consulta del 19 de agosto de 2019.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día», *Impossibilia*, III (2012), pp. 16-32.
- USANDIZAGA, Guillem, «*El Brasil restituido* y el régimen del Conde Duque de Olivares», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. P. Civil y F. Crémoux, Iberoamericana, Madrid, 2010, vol. 2 (CD-ROM), s.p.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Corona trágica*, eds. A. Carreño y A. Carreño-Rodríguez, Cátedra, Madrid, 2014.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La discreta venganza*, en *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1625, ff. 1-26.
- YOUNG, Richard A., *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1979.
- ZUGASTI, Miguel, «Lope de Vega y la comedia genealógica», *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, III (2013), pp. 23-44.