



**HAL**  
open science

# Falsa acusación y teatralidad en “Laura perseguida” de Lope de Vega

Christophe Couderc

► **To cite this version:**

Christophe Couderc. Falsa acusación y teatralidad en “Laura perseguida” de Lope de Vega. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2015, 3 (1), pp.7-18. 10.13035/H.2015.03.01.02 . hal-01543822

**HAL Id: hal-01543822**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01543822>**

Submitted on 8 Nov 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Falsa acusación y teatralidad en *Laura perseguida* de Lope de Vega

## False Accusation and Theatricality in Lope de Vega's *Laura perseguida*

**Christophe Couderc**

EA 369 - Université Paris Ouest Nanterre

FRANCIA

ccouderc@u-paris10.fr

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 3.1, 2015, pp. 7-18]

Recibido: 19-12-2014 / Aceptado: 03-02-2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2015.03.01.02>

**Resumen.** *Laura perseguida* es una de las más antiguas comedias de Lope de Vega que se hayan conservado. Se estudia aquí la indecisión genérica que caracteriza a esta comedia y que es frecuente en la producción teatral de esa época. También es notable en *Laura perseguida* la importancia que se le confiere al motivo de la falsa acusación (aquí de la heroína) que se enmarca en la temática más general, y definitoria de la comedia palatina, de la ocultación de identidad, que da lugar en esta comedia a una escena de teatro dentro del teatro de múltiples consecuencias.

**Palabras clave.** *Laura perseguida*, Lope de Vega, teatralidad, disfraz, falsa acusación.

**Abstract.** *Laura perseguida* is one of the oldest comedias written by Lope de Vega. We study in this article the generic indecision which characterizes this play, as it often occurs in this phase of the story of the *Comedia nueva*. Another remarkable characteristic of this play is the importance of the false accusation, which is a part of the vaster theme of the problematic identity of the central character.

**Keywords.** *Laura perseguida*, Lope de Vega, Theatricality, Disguise, False Accusation.

Escrita con seguridad en 1594 por Lope de Vega durante su estancia en la corte del duque de Alba, *Laura perseguida* forma parte de las obras dramáticas más antiguas que hayan sido conservadas del 'Fénix de los ingenios'<sup>1</sup>. En su reciente edición, Silvia Iriso señala que en *Laura perseguida*, como en no pocas comedias

1. Por este motivo, la comedia salió en el primer volumen de la edición cronológica procurada por Gómez y Cuenca para la Biblioteca Castro (Vega, 1993). *Laura perseguida* fue publicada en la Parte IV de las

de Lope, el protagonista, injustamente acusado, es víctima de una forma de persecución (es lo que ocurre por ejemplo en *Carlos el perseguido*)<sup>2</sup>. Más precisamente, la intriga de *Laura perseguida*, como las de *El nacimiento de Ursón y Valentín*, de *La infanta desesperada*, y notablemente (porque esta se parece a una auto-reescritura posterior) de *Lucinda perseguida*, se elabora en torno al motivo de la falsa acusación —este motivo catalogado por los folcloristas se encuentra identificado como «*calumniated wife*» en el índice de Stith Thomson y en otros estudios de referencia<sup>3</sup>. Dicho motivo suele estar asociado a una figura femenina, una mujer falsamente acusada de algún crimen, al mismo tiempo inocente y atacada, virtuosa y ejemplar<sup>4</sup>. En el caso de *Laura perseguida*, como ocurre en las demás comedias lopianas en que asoma la temática de la falsa acusación<sup>5</sup>, el protagonismo de la víctima femenina permite la elaboración de una acción marcada por un fuerte patetismo, en la línea, como observó Ferrer, de la 'tragedia morata' del Renacimiento, ya que «elegir como protagonista una mujer perseguida, que además era presentada como buena, resultaba doblemente conveniente para provocar a ese sentimiento de compasión en el público»<sup>6</sup>.

Como indica el título de la obra, la heroína de *Laura perseguida* es víctima de una serie de acusaciones falsas y también de varios accidentes (a menudo atribuidos, en el diálogo dramático, a la Fortuna) que la separan del príncipe Oranteo, su amante, o mejor dicho su marido secreto, con quien consigue reunirse después de varios episodios que llevan a la dama a correr el riesgo de perder la vida. El principal responsable de la persecución es el rey, padre del príncipe Oranteo: porque quiere casar a su hijo con la infanta de Hungría (reino vecino del país de fantasía donde transcurre la acción), necesita alejar definitivamente a Oranteo de Laura. El rey re-

comedias de Lope de Vega (Madrid, Miguel de Serrano de Vargas, 1614; Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1614). El manuscrito que se conserva y permite fechar la comedia en 1594 es apógrafo.

2. Para las múltiples fuentes que directa o indirectamente pueden haber influido en la construcción del argumento de la comedia ver Lope de Vega, *Laura perseguida*, 2002, esp. pp. 40-44.

3. Para el teatro de Lope de Vega, se trata de un grupo de comedias de cierta importancia, según se desprende de los estudios ya antiguos de Tyler (Tyler, 1965 y Tyler, 1971, completados en la introducción de Tyler, 1972). García-Reidy señala los antecedentes medievales, marcados por el carácter novelesco (García-Reidy, 2005, p. 497). Ver también Schlauch, 1927, y Domínguez, 1998.

4. Dicho crimen puede ser engendrar a un monstruo, ser bruja o hechicera, ser adúltera: estos dos últimos motivos aparecen en *Laura perseguida* (muy de paso el primero, y permitiendo ambos jugar con algún componente erótico). Señala Foehr-Janssens, a propósito de este tipo de «*female fairy tale*» que estas historias sirven para exaltar el heroísmo femenino encarnado por figuras de esposas y de madres (al lado de la figura, más común, de la virgen y mártir), y añade: «le centre d'intérêt de ces contes se situe dans la question du mariage et de la filiation» (Foehr-Janssens, 2005, p. 90). El nudo dramático de *Laura perseguida* es en efecto una cuestión de política matrimonial.

5. Otra propuesta clasificatoria, también fundada en un aspecto temático, pero con la ventaja de remitir a un concepto endógeno, sería la de «comedia de Hungría» como observa M. Torres citando los versos siguientes (sacados de *El animal de Hungría* de Lope de Vega): «Yo fui el primer inventor /de la comedia Hungría / que las que primero había / eran sin gracia y primor» (Torres, 1997, p. 187).

6. T. Ferrer apoya sus observaciones con esta interesante cita de López Pinciano, quien escribe en la *Filosofía antigua poética*: «Ayuda también al movimiento de compasión el género, porque más mueve a misericordia la miseria de una mujer que no la de un hombre [...]; ayuda la costumbre, porque más mueve el bueno, que no el malo y el indiferente» (Ferrer, 2005, p. 342).

curre entonces a Octavio, secretario de Oranteo<sup>7</sup>, a quien encarga que convenza a su hijo de que Laura le es infiel: como precio de su lealtad, Octavio debe obtener la mano de Laura, de quien se ha enamorado.

No hay una completa unanimidad crítica a la hora de proponer una clasificación o una definición genérica de esta comedia, pero, con Ebersole, podemos considerar que *Laura perseguida* es «representativa» de la primera manera de Lope<sup>8</sup>, merced a la presencia de una serie de características típicas de la fórmula tragicómica entonces muy explotada por nuestro dramaturgo: mezcla tonal con episodios divertidos (sin criado gracioso) que alternan con otros de fuerte patetismo, favorecidos por la centralidad de una figura de víctima que se expresa a menudo en el registro de la *deploratio*; carácter novelesco, o narrativo, de una trama compleja que supone extensión temporal y pluralidad espacial; final feliz y epitalámico que surge en el último momento con la desaparición del obstáculo que impedía la reunión de una pareja dama/galán hasta entonces disgregada; componente político de una historia situada en una corte extranjera y exótica; presencia de ciertos motivos, como el proceso judicial, la desigualdad social entre los amantes, la ocultación de la identidad. Es decir, en suma, una serie de rasgos que se suelen asociar al subgénero de la comedia palatina en su formulación tragicómica que (si seguimos en este punto a Oleza)<sup>9</sup> domina en los escenarios de los teatros comerciales, antes del cierre de estos en los últimos años del siglo XVI: una acción con materia novelesca y con un desenlace feliz, que impacta retrospectivamente en la coloración genérica, en el sentido de que el espectador encontrará, desperdigadas a lo largo de la representación, indicaciones que le permitan suponer que el componente potencialmente trágico desembocará en un final feliz, y, más exactamente, epitalámico<sup>10</sup>. Como suele pasar en este tipo de comedias, se advierte por lo tanto en *Laura perseguida* una notable indecisión genérica, fruto de una combinación de momentos de tonalidad opuesta. En efecto, si bien en los actos II y III, como promete el título, asistimos a una acción altamente patética, con abundantes lágrimas y llantos, con suspense y expresión de pasiones diversas, que suponen que el espectador se compadezca de las miserias de la heroína —hasta se llega a hablar de santidad a propósito de la inocente Laura<sup>11</sup>—, en el acto primero domina un ambiente de comedia, en el que prima el juego sobre el riesgo.

7. La función de «secretario» le es asignada explícitamente a Oranteo (p. 353 y p. 360).

8. Aludimos al título del artículo de Ebersole, 1981. *Laura perseguida* es una «comedia palatina», para sus editores en la Biblioteca Castro, porque forma parte de esas comedias «de enredos amorosos que se desarrollan a partir de la Corte o del palacio del rey, el cual interviene en la acción a veces en competencia con el galán» (Vega, 1993, p. XVII). Para S. Iriso, en cambio, sería una «comedia palaciega» (Vega, 2002, p. 39), si bien la estudiosa señala luego rasgos usualmente asociados con la definición de la palatina.

9. Ver los trabajos de Oleza, especialmente 1997.

10. «El primer Lope utilizó el universo palatino para mudarlo de trágico en cómico, y le confió las misiones de choque, de avanzadilla y de ruptura que contenía su propuesta teatral. Obras como *Los donaires de Matico*, *Las burlas de amor*, *El príncipe inocente* o *El lacayo fingido* contienen en potencia una tragedia que el dramaturgo vio y no quiso» (Oleza, 2003, p. 605).

11. Dice Octavio: «Yo, de haberla perseguido, / por verla tan santa ahora, / casi estoy arrepentido» (*Laura perseguida*, p. 402).

A este último aspecto de *Laura perseguida* quisiéramos dedicar las páginas que siguen, lo que nos llevará a prestar atención también a otra característica usualmente convocada cuando se trata de definir la comedia palatina: la importancia del disfraz. Como suele ocurrir en las comedias de falsa acusación, los secretos y las mentiras ocupan un lugar destacado en la trama de *Laura perseguida*, tomando respectivamente las formas de las verdades encubiertas y de las calumnias, pero, además, el motivo del disfraz es aquí objeto de un tratamiento lúdico y teatral particularmente digno de atención.

El punto de partida de la intriga de *Laura perseguida* es una situación inestable creada por la unión ilegítima entre el príncipe Oranteo y Laura, simple dama (aunque es noble, lo que posibilitará el final feliz). Esta situación, que puede calificarse de unión morganática —cuyo fruto son los dos hijos de la pareja— contraría las estrategias matrimoniales del rey, es decir los intereses políticos de la corona. Se trata de un conflicto arquetípico entre el honor, o ley social aristocrática, que impone entre otras múltiples obligaciones la igualdad social entre marido y mujer, y el amor, como impulso individual. Habida cuenta de la condición social de los protagonistas, sus acciones tienen por lo tanto un alcance colectivo, y la temática general es grave, como se encargan de señalar varios personajes. El conde Rufino le explica por ejemplo al príncipe que el obstáculo a su felicidad es, por una parte y ante todo, una cuestión de honra; por otra parte, la acusación —en la línea de los motivos folclóricos antes mencionados— versa sobre la moral sexual de la dama, aunque en este punto Oranteo se enoja e impide que se aporten más informaciones:

dicen que le has dado [a Laura]  
palabra de casamiento,  
que es notable detrimento  
de tu honor y de tu estado  
por ser Laura hija de un hombre  
señor de un pobre castillo,  
cercado de un montecillo  
que aun apenas tiene nombre,  
y, en fin, mujer... (p. 347)<sup>12</sup>

Poco después, en un diálogo entre el rey y el mismo conde Rufino, se alude al contexto político (en el sentido antes recordado de política de alianzas matrimoniales), puesto que ya ha sido organizado el casamiento del príncipe Oranteo con una rica y potente heredera:

Estando tan adelante  
el casamiento que tratas,  
[...] ya las bodas,  
del Embajador tratadas,  
estarán capituladas (p. 351)

12. Citamos el texto de *Laura perseguida* a partir de la edición de Gómez y Cuenca para la Biblioteca Castro (Vega, 1993).

Coherentemente, desde el punto de vista genérico, con el asunto grave y la calidad social de los personajes, la acción de *Laura perseguida* supone momentos de enfrentamientos y de violencia, verbal o física, que culminarán con el encarcelamiento de Laura que casi llega a ser ejecutada en el acto III. Coherente también es que el conflicto entre el padre y el hijo, típico asunto de tragedia según la *Poética* de Aristóteles, evolucione hasta la guerra cuando el príncipe se ha refugiado en el castillo del padre de Laura donde el rey con sus tropas le va a asediar. La figura del rey no deja de presentar cierta ambigüedad, pues su caracterización oscila entre la de un rey viejo preocupado por asuntos políticos y la de un rey joven (o rey galán), que al final de la comedia está en edad de casarse con la infanta Porcia (prometida inicialmente a su hijo)<sup>13</sup>; hereda de la tradición teatral renacentista ciertos rasgos característicos de la figura del tirano, cuya conducta linda con el capricho, la arbitrariedad y la injusticia, y experimenta en algún momento una atracción física hacia Laura, por quien siente un odio quizás algo sorprendente, o cuanto menos excesivo<sup>14</sup>. Su oposición, o rivalidad, con su hijo, por lo tanto, toma la forma, desde el principio, de una explosión pasional y vehemente. Pero también ciertos detalles de su caracterización sitúan al rey en un terreno prosaico, que tal vez empequeñece su figura<sup>15</sup>. En opinión del rey, casar a su hijo le permitirá vivir más tranquilo:

al rey que duerme contento  
de sucesión, no aprovecha  
cuidado, pena o sospecha  
a darle algún descontento (p. 351)

El príncipe, por su parte, considera sin rodeos que su padre «ya caduca y delira» (p. 346), y se lanza en una diatriba contra los ancianos:

Y estos viejos una vez  
no vuelven atrás los ojos;  
mas de sus propios antojos,  
¿quién sera justo jüez?  
En estando algún anciano  
de todo punto impedido,  
luego es el mozo perdido  
altanero, loco y vano (pp. 346-347)

13. El casamiento entre el rey y la infanta, junto con la oficialización del matrimonio secreto entre el príncipe Oranteo y Laura, es ilustración de una estética teatral en que el desenlace feliz surge de manera poco preparada, y hasta artificial según una concepción moderna de la verosimilitud. Aquí el casamiento se realiza a instancias de la infanta Porcia que pide alguna forma de reparación de su honra, menoscabada por el desaire de Oranteo. Dice así la infanta: «no vuelva yo despreciada, / para quedar afrentada / por extranjerías naciones» (p. 438). El consejero Rufino sugiere el casamiento del rey con la infanta, con una réplica quizás no exenta de ironía metateatral: «No estás de mozo ajeno, / ni hay más remedio»; el rey concluye con una réplica definitiva: «muera el odio, el amor vive» (p. 440).

14. El rey exclama así (se dirige a la infanta Porcia): «Ya sé yo que no has de ser / su mujer; mas quiero hacer, / para que esto se concluya, / de suerte que a vista tuya / muera su infame mujer» (p. 438).

15. Sobre la aparición del mundo prosaico y cotidiano en el teatro de Lope, Oleza aportó valiosas observaciones (ver ahora en Oleza, 2013).

La ambigüedad tonal, que se relaciona con la hibridez genérica, caracteriza por lo tanto a la totalidad del primer acto, en que alternan momentos tensos con otros francamente lúdicos, de suerte que, si bien el asunto parece inicialmente muy serio, la tensión dramática tiende a resolverse con un tratamiento ligero, con una tonalidad de comedia. La apertura de la representación ilustra este principio, con un componente grave, o serio, que aparece en las primeras réplicas, cuando el conde Rufino, por orden del rey, llega para encarcelar al príncipe y le dice: «tu padre me manda / que te mate o que te prenda» (p. 345); sin embargo la perspectiva grave y seria se halla matizada, cuando el conde añade, ante la alarma del príncipe:

No se entiende  
que te ha mandado matar,  
que es manera de espantar  
al preso que se defiende. (p. 345)

Otro de los momentos en que la tensión dramática se hace palpable en el primer acto es cuando, una vez preso el príncipe, Laura se entera (merced a Octavio, quien la avisa del peligro) de que vienen a arrestarla y de que su vida peligra. Lope decide insertar una escena divertida en el curso de la acción y a este efecto recurre al «disfraz varonil»: Laura se disfraza de paje, finge servir desde hace muy poco tiempo al príncipe Oranteo, para no dar respuestas precisas al rey que la interroga sobre las relaciones de su hijo con Laura; se hace la simple fingiendo entender que le están hablando de la Laura de Petrarca y no de la mujer, o «amiga» (p. 358) del príncipe.

La escena es corta, pero muy hábilmente combina una función dramática y una utilidad dramaturgica. Queremos decir que el disfraz masculino le permite a la dama librarse del peligro al que se halla expuesta y, en este sentido, es una escena funcional. Pero también se trata de un momento de juego, de diversión, dominado por la teatralidad, y que de paso permite asociar por primera vez al personaje de Laura la temática del disfraz y de una identidad cambiante, ya que el rol de paje es el primero de los múltiples avatares de la heroína de *Laura perseguida*<sup>16</sup>. Más aún, y como si se tratara de una ilustración anticipada de lo que Lope escribirá, años después, en el *Arte nuevo*, cuando observe que el disfraz varonil suele agrandar mucho, el que Laura «mude traje» permite subrayar el poder de ilusión y de seducción de la dama convertida en actriz, cuando Octavio —quien le había sugerido a Laura la idea del disfraz masculino—, deslumbrado por la belleza de la dama, se enamora de ella:

Una ligas, unas medias  
¿han hecho en mis pensamientos  
tan espantosas tragedias [como enamorarse de la mujer de un amigo]?  
(p. 369)

Algunos versos más adelante, resuelto ya a traicionar a Oranteo y a Laura, Octavio añade:

16. Ver los pertinentes comentarios de S. Iriso acerca de la degradación progresiva del personaje de la heroína, que se hace perceptible merced al cambio de vestiduras que la llevará a aparecer «cubierta tan sólo con una ruda toca de peregrina» (Vega, 2002, p. 164).

Una mujer vuelta en hombre,  
que siendo mujer no pudo  
hacerme nombrar su nombre,  
me ha dejado tal que dudo  
que el mundo traidor me nombre. (p. 370)<sup>17</sup>

Al final de esta escena, Octavio, enamorado, puede ser el ejecutante sin escrúpulos de los planes del rey, es decir asumir la función del traidor; pero también tematiza el poder de seducción del teatro como arte del engaño y de la mentira. A diferencia del rey y del conde Rufino que creen estar hablando con un paje, Octavio sabe la verdad: él es como la encarnación de una figura de espectador no tan ingenuo como el que confundiese la realidad con la ficción. Sin embargo, Octavio no puede sino reconocer la fuerza avasalladora del espectáculo teatral.

El mismo principio estético del contraste tonal, y de la mezcla de géneros, se deja percibir cuando se concreta el enfrentamiento entre el padre y el hijo: estos se dicen palabras fuertes, hay amenazas muy serias por parte del padre, y respuestas casi tan amenazadoras por parte del hijo. El padre reprende duramente a su hijo cuando se entera de que se ha tomado la libertad de abandonar la celda en que le habían encarcelado:

¿Como a mis ojos airados  
osas parecer aquí? (p. 363)  
[...]  
¿Que así te consiento hablar,  
que no te mando en un punto  
quitar la vida, atrevido,  
y el atrevimiento junto?  
Que más que verte perdido [por amar a una mujer vil]  
me vale verte difunto. (p. 365)

La tensión sigue subiendo y el hijo contesta:

Cualquiera que eso te dijo  
te ha mentido y engañado;  
y si no fuera tu hijo  
no hubieras tan libre hablado;  
que si he tenido la espada  
en su deshonra envainada  
es porque fuiste mi padre,  
¡que, vive Dios, que mi madre  
no fue como Laura honrada! (p. 366)

17. Huelga recordar que aquí la lectura de una atracción homosexual más o menos velada no procede: al revés, sabido es que los trajes de mujeres disfrazadas de hombre dejaban discernir o intuir algunas formas del cuerpo de la mujer normalmente disimuladas a la vista, como indica en el texto citado la referencia a las medias y las ligas.



Como se advierte con este ejemplo, estamos en el terreno de las hipérboles, de la expresión de una alta intensidad emocional y se oyen gritos, juramentos, imprecaciones. La conclusión de toda esta «furia», con todo, no es tan violenta como se hubiera podido temer. Se evita el choque, se sortea el escollo de lo irremediable, merced a la ocurrencia del padre de desafiar a su hijo, a quien propone «un partido»:

Quiero por loco dejarte  
y hacer contigo un partido  
con que pueda avergonzarte,  
[...]  
Y es que si yo te probare  
que la han gozado sin ti  
y por infame quedare,  
tú me obedezcas a mí  
en lo que hacer te mandare. (pp. 366-367)

Poco después, este rey jugador habla de sí mismo como de alguien capaz de «industrias» (p. 367) y, de hecho, toda la parte final del primer acto está ocupada por engaños o, más exactamente, por dos burlas, una que se ejecuta y otra que se anuncia para ser realizada a principios del acto siguiente.

En efecto, nada más irse Octavio a preparar la «quimera» (p. 373) que ha planeado con el rey —es decir la falsa acusación, sobre la que volveremos para terminar—, entra Laura en escena, por segunda vez con una identidad fingida, ya que ahora se hace pasar por la «desdichada Lisandra» (p. 374) y se lanza en una operación de seducción del rey, a modo de respuesta al desafío lúdico que el rey le ha lanzado a su hijo. La rocambolesca historia de la tal Lisandra es como una puesta en abismo de la situación de víctima de Laura, con una evidente exageración burlesca, en la que no falta un componente erótico bastante intenso, asociado a la intervención de un moro imaginario, quien, le cuenta al rey, «perdido a Dios, a ti y a mí el respeto, / salta un jardín, y con desnudo filo / me fuerza y goza por el mismo estilo» (p. 376). El relato de los infortunios de la dama despierta en el rey entusiastas y algo turbias reacciones:

si a Lisandra yo gozar pensara,  
¿qué violencia, qué fuerza no intentara?  
¡Oh, hermosura divina, honesta y grave!  
¿Por qué el gozarte puedo llamar culpa,  
si al hechizo de lengua tan suave  
el mismo Rey pudiera hallar disculpa?  
Rufino, hoy tienes mi privanza y llaves,  
aunque esta ceguedad tanto me culpa,  
si esta mujer negocias que me quiera. (p. 377)

Este «engaño» —palabra que pronuncia tres veces seguidas el príncipe<sup>18</sup>— que se relaciona explícitamente con el disfraz, es, también explícitamente, una burla<sup>19</sup>, a la que responderá la del rey a principios del acto siguiente.

En efecto, los mismos ingredientes sirven para elaborar ambas secuencias: traza del engaño, complicidad de una mujer reticente, ocultación de la identidad, tematización de la actividad teatral con una escenificación de los preparativos del juego, que subraya la importancia del traje para engañar al espectador. En el caso de la burla ideada por el rey, éste le encarga a Octavio la escenificación de la falsa acusación<sup>20</sup>, y será a partir de entonces cuando se le dé al motivo de la falsa acusación una traducción teatral que confiere buena parte de su interés y de su originalidad a *Laura perseguida*: la mentira se concretará en el tablado merced a un montaje escénico de la supuesta traición de la dama, cuando, al principio del acto segundo, Octavio requiere la ayuda de Leonarda, su dama, a quien ordena que se vista como Laura, y se haga pasar por ella. Este breve momento de juego teatral, que ocupa los versos 1315 a 1370 (ver pp. 381-386) tiene consecuencias muy graves pues Oranteo piensa que Laura, como se lo había dicho su padre, es una mujer infame que se deja amar por todos los hombres de la corte; es decir, reconoce que ha perdido la apuesta, y se decide a obedecer a su padre y casarse con la infanta Porcia.

En función de lo que venimos indicando, es notable, en la fase de preparación del engaño, la insistencia en señalar que no va a pasar nada grave. Es ahora Octavio quien pronuncia palabras análogas a las ya citadas que dice Rufino en el inicio de la representación:

como no le toques en la vida [a Oranteo]  
ni a mí en traición, en lo demás es cierto  
que contra él te dé su ayuda Octavio. (p. 371)

Este diálogo desemboca en un acuerdo, subrayado escénicamente por un abrazo, y en una descripción anticipada de la burla para la que Octavio utiliza un léxico parecido al que emplea Oranteo para la suya (engañar, fantasía, quimeras delante de los ojos, industria, empresa: p. 373)<sup>21</sup>.

La metateatralidad de que está impregnada toda la secuencia final del primer acto se confirma en el acto segundo con la ejecución del engaño por Octavio, gracias a la complicidad de Leonarda, con un evidente efecto de simetría y de repeti-

18. A Laura que le acaba de decir que quiere marcharse al castillo de su padre, Oranteo contesta: «Y si has de mudar vestido, / oye un engaño» (p. 368).

19. Laura no deja de estar preocupada: «¿Aún te huelgas de burlar?»; poco después califica de «error» la idea del príncipe (p. 368). «Burlar a un rey», dice también el rey en las últimas réplicas del acto (p. 380).

20. Lo que ocurre en esta secuencia de *Laura perseguida* es ilustración de la burla dramática en la que, según Vitse, los burladores se hallan «desdoblados [...] muy a menudo, entre instigadores nobles y agentes concretos villanos» (Vitse, 1980, p. 13).

21. «Engaño» y «quimera» vuelven a aparecer repetidas veces en boca del rey o de Octavio (pp. 383 y 384), que dice también «el engaño tendré a punto. / Extrañas máquinas junto; / bravo edificio levanto» (p. 384).

ción respecto a la escena previa en que el príncipe Oranteo se valía de la colaboración de Laura. En efecto, para persuadir a Leonarda de que finja ser Laura, Octavio, como un director de escena que suscitaría una emulación entre actrices, se refiere al engaño del día anterior, cuando Laura, disfrazada de hombre, había conseguido engañar al rey:

¿tan falta naciste  
de ingenio, de industria y arte,  
que no sabrás transformarte  
en quien tanto hablaste y viste? (p. 381)

Ante las dudas de Leonarda («No sé si sabré / imitarla»), Octavio insiste en subrayar el parecido entre ambas secuencias de disfraz:

yo te daré el vestido  
que aquí Laura ayer dejó  
cuando en hombre se mudó,  
que mayor ejemplo ha sido.  
Porque si en medio del día,  
vuelta en hombre una mujer,  
pudo a un rey tan sabio hacer  
tal engaño y tropelía,  
mejor de noche podrás  
fingirte Laura (p. 381)

Como ha señalado Morel a propósito de la transposición de esta escena por Rotrou (en su «*tragicomédie*» *Laure persécutée*), mientras el traidor se erige en director de escena, «la heroína, que hasta entonces era *actriz*, se convierte ahora, a su pesar y sin saberlo, en mero *personaje*», cuya identidad usurpa otro personaje, el tiempo que dura la representación-engaño<sup>22</sup>. La burla del rey y del traidor Octavio responde a la de Oranteo del primer acto, pero su refinamiento es mayor porque es un típico momento de teatro en el teatro: Leonarda, como se ha dicho, es actriz, así como Octavio, a quien se le puede considerar como poeta, si recordamos que al final del acto I, trazaba las grandes líneas del argumento que ahora representa, o incluso como representación del actor-autor (figura tan frecuente en la primera etapa de la Comedia nueva); en el espacio escénico doble que se construye y merced a la oscuridad que facilita la confusión, el rey es el espectador supremo, mientras que su hijo es un espectador más ingenuo, que confunde la ficción y la verdad.

Como esperamos haber mostrado, este momento de teatro en el teatro, con que se abre el acto segundo, viene precedido y preparado por una serie de indicios que saturan de teatralidad el texto de *Laura perseguida*, y que dan su espesor y su interés artístico a una comedia tragicómica por lo demás bastante convencional. Las burlas, tan presentes en el primer acto, dejan paso a las veras, y es el espectáculo patético de los amantes separados lo que llenará el resto de la acción. Sin embargo, aunque en los dos últimos actos la separación de los amantes permitirá que se dé

22. Rotrou, 1991, p. XXIV.

espacio a la expresión de las quejas, con un lenguaje que recupera la tradición de la elegía pastoril (especialmente desde el punto de vista estilístico), podemos entender los preparativos de la burla, que casi por entero ocupan el primer acto, como una advertencia de que el horizonte de expectativas genérico que se construye para *Laura perseguida* deja prever una solución feliz. Merced a este enriquecimiento lúdico y no carente de metateatralidad, Lope recupera una muy antigua tradición con raíces folclóricas, pero la adapta a las exigencias de una estética teatral aún en movimiento, confiriendo a un personaje femenino un papel de primer plano, un papel complejo que le permitiría lucirse a una buena actriz.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Domínguez, César, «'De aquel pecado que la acusaban a falsedat': reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, dir. Rafael Beltrán, Valencia, Universidad, 1998, pp. 159-180.
- Ebersole, Alva V., «*Laura perseguida*, obra representativa de la primera fase de la producción de Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 355-360.
- Ferrer Valls, Teresa: «Aventuras novelescas en el teatro español de fines del siglo XVI: heroínas perseguidas en la obra de Cristóbal de Virués y Francisco Agustín Tárrega» en *XXVIII Convegno Internazionale Romanzesche avventure di done perseguitate nei drammi fra '4 e '500*, ed. Miriam Chiabò, Roma, Torre d'Orfeo, 2005, pp. 319-342.
- Foehr-Janssens, Yasmina, «Reines et impératrices au désert : les figures de femmes persécutées dans les *Miracles Notre Dame par Personnages* du manuscrit de Cangé», en *XXVIII Convegno Internazionale Romanzesche avventure di done perseguitate nei drammi fra '4 e '500*, ed. Miriam Chiabò, Roma, Torre d'Orfeo, 2005, pp. 89-113.
- García-Reidy, Alejandro, «La mujer perseguida en el teatro español de los siglos XV y XVI: la perspectiva de la crítica», en *XXVIII Convegno Internazionale Romanzesche avventure di done perseguitate nei drammi fra '4 e '500*, ed. Miriam Chiabò, Roma, Torre d'Orfeo, 2005, pp. 497-507.
- Oleza, Joan, «'Vencer con arte mi fortuna espero'. La evolución del primer Lope al Lope del Arte Nuevo», en *Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady y estudio preliminar de Joan Oleza, Barcelona, Crítica, 1997, pp. I-LV.
- Oleza, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», en *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 603-620.
- Oleza, Joan, «De la tragedia al drama trágico. Rupturas de la comedia nueva», en *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, dir. Christophe Couderc y Hélène Tropé, Paris, PSN, 2013, pp. 127-139.

- Rotrou, Jean de, *Laure persécutée*, ed. Jacques Morel, Mont-de-Marsan, José Feijoo, 1991.
- Schlauch, Margaret, *Chaucer's Constance and Accused Queens*, New York, The New York University Press, 1927.
- Torres, Milagros, «Sensualité, grossesse, accouchement: Lope, la mère et l'enfant sur scène», en *Figures de l'enfance*, ed. Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, pp. 167-190.
- Tyler, Richard W., «False accusation of women in plays probably by Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, XVII.2, 1965, pp. 13-15.
- Tyler, Richard W., «Algunos aspectos técnicos de la acusación falsa en Lope de Vega», en *Homenaje a William L. Fichter*, ed. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 725-733.
- Tyler, Richard W., *A Critical Edition of Lope de Vega's La corona de Hungría*, Chapel Hill, N.C., Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1972.
- Vega, Lope de, *Laura perseguida*, en *Comedias, I*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1993, pp. 343-440.
- Vega, Lope de, *Laura perseguida*, ed. Silvia Iriso Ariz, en *Comedias de Lope de Vega, Parte IV*, vol. 1, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, pp. 37-167.
- Vitse, Marc, «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario en la Castilla de Felipe III», *Criticón*, 11, 1980, pp. 5-142.