

LA DISONANCIA GENÉRICA EN LA COMEDIA PALATINA TEMPRANA.
EL EJEMPLO DE *LAURA PERSEGUIDA* (1594)

CHRISTOPHE COUDERC (Université Paris Nanterre)

CITA RECOMENDADA: Christophe Couderc, «La disonancia genérica en la comedia palatina temprana. El ejemplo de *Laura perseguida* (1594)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVIII (2022), pp. 58-75.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.442>>

Fecha de recepción: 6 de julio de 2021 / Fecha de aceptación: 28 de julio de 2021

RESUMEN

Laura perseguida es considerada generalmente como una comedia palatina, pero la mezcla de características cómicas y trágicas hace difícil su definición precisa. Este artículo trata de medir en primer lugar hasta qué punto se realiza la mezcla tragicómica. Luego, en la medida en que *Laura perseguida*, una de las primeras comedias de Lope de Vega que se conservan, fue escrita antes de la difusión de la *Poética* en España, se propone una lectura no aristotélica de esta comedia. Concebida como soporte de una futura representación, *Laura perseguida*, al igual que muchas otras palatinas tempranas, otorga al actor un lugar central, y puede compararse a una partitura operística que permite destacar el virtuosismo técnico de los actores.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; *Laura perseguida*; comedia palatina; géneros teatrales.

ABSTRACT: Generic Dissonance in Early Palatine Comedy. *Laura perseguida* (1594) As an Example. *Laura perseguida* has traditionally been regarded as a palatine comedy, but the mixture of comic and tragic characteristics makes it difficult to provide a precise definition. This article firstly attempts to measure the extent to which the tragic-comic mix is achieved. Secondly, it proposes a non-Aristotelian reading of the play *Laura perseguida*, one of Lope de Vega's earliest comedies, written before the circulation of *Poetics* in Spain. Conceived as a support for a future performance, *Laura perseguida*, like many other early palatine comedias, provides actors with a central place, and can be compared to an opera score allowing the technical virtuosity of the actors to be highlighted.

KEYWORDS: Lope de Vega; *Laura perseguida*; Palatine comedia; Theatrical genres.

La etiqueta de comedia palatina temprana define un corpus textual donde reina la hibridez genérica. Incluso se podría considerar que la hibridez es propia del género (o subgénero) de la palatina, y dificulta su definición (y por lo tanto la identificación de un corpus), por ser la comedia palatina una forma mixta, impura, en que se hallan constantemente mezclados, pero en proporciones muy variables, lo trágico y lo cómico. No hace excepción a esta regla general *Laura perseguida*, escrita por Lope en 1594 cuando residía en Alba de Tormes. Es más: *Laura perseguida* es un caso (hay otros) para el que la crítica vacila entre el marbete de palatina y el de palaciega.¹ La cuestión de su hibridez explica la indecisión a la hora de clasificarla, y se relaciona, probablemente, ante todo con la muy variada procedencia de sus materiales: un motivo central de procedencia folclórica (la falsa acusación), una estructura narrativa de disgregación-reunión de una pareja unida por un matrimonio secreto (Laura y el príncipe Oranteo), el tema de la traición entre amigos, múltiples disfraces, la figura del padre cruel, una difusa ambientación pastoril, etc.² Una primera curiosidad cuando se analiza la comedia de cara a su definición genérica es la relativa disonancia entre el primer acto, en el que domina la comicidad, y los dos actos restantes, centrados en la persecución de la protagonista, hasta el último momento en que el rey, al mando de su ejército, y cuando se dispone a arrasar el modesto castillo en que se han refugiado Laura y Oranteo, se deja enternecer y acepta que su hijo se case con la que de hecho ya es su mujer. El final feliz se completa con la boda de Octavio con Leonarda, que era su dama al principio de la comedia, y la del propio rey con la infanta Porcia. Mientras que la importancia del engaño y del juego quita mucha gravedad a la acción en el primer acto, en los actos II y III las pinceladas cómicas desaparecen casi por completo y es difícil encontrar un verso que pudiera despertar la risa o la sonrisa del espectador: lo que domina es entonces mayoritariamente el pathos, a raíz del espectáculo de la tristeza amorosa del príncipe Oranteo (notable particularmente en el segundo acto) o de las desgracias que le ocurren a Laura (sobre todo en el tercer acto).

1. *Laura perseguida* es una comedia palatina para Oleza [1997 y 2003] y para sus editores en la Biblioteca Castro (p. xvii). Para S. Iriso, en cambio, sería una «comedia palaciega» [2002:39]. Es «representativa» de la primera manera de Lope para Ebersole [1981].

2. Para las fuentes véanse Iriso [2002:40-44] y Couderc [2015].

Las burlas suponen la risa, pero la persecución de que la primera dama es víctima —asunto central, como por lo menos sugiere el título— genera situaciones pesaras capaces de despertar la compasión del espectador. Aunque la hibridez sea, para no pocos estudiosos, intrínseca al teatro español del Siglo de Oro,³ la combinación de comicidad y trágico es por lo tanto particularmente compleja en *Laura perseguida*, una de las comedias más tempranas que conservamos de Lope. Su estudio plantea la cuestión, capital en los estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro, de la pertinencia de los conceptos analíticos de ascendencia aristotélica.

¿TRAGEDIA COMICIZADA O COMEDIA TRAGEDIZADA?

La hibridez o la indecisión genérica es visible a nivel del conjunto de la acción de *Laura perseguida*. El conflicto, muy sencillo, radica en la voluntad del rey (no se sabe de qué país) de casar a su hijo, el príncipe Oranteo, con la infanta de Hungría, a expensas de Laura, con quien Oranteo ha tenido dos hijos. Lo que se justifica (muy someramente) como una estrategia matrimonial del rey coincide con el deseo de Octavio, secretario del príncipe y enamorado en secreto de Laura, que está dispuesto a difamarla con tal de que Oranteo la rechace. Las consecuencias son graves para Oranteo y, sobre todo, como ya se deduce del título, para Laura, heroína virtuosa falsamente acusada de un comportamiento licencioso, y hasta de ser algo hechicera —es una explicación a la que el rey acude un par de veces para explicar que el príncipe no se pueda olvidar de ella—.⁴ La dama escapa de la persecución a que la somete el rey durante el primer acto y parte del segundo, pero es arrestada en los últimos versos de este; sale de la cárcel, en que ha pasado un año, al principio del acto tercero, y cuando se dispone a suicidarse creen que quería asesinar a la infanta Porcia, lo que crea una última ocasión en que está a punto de morir.

3. Lo dice por ejemplo Oleza [1997:xv], al mencionar la «condición híbrida [...] de la Comedia Nueva, quiere decirse que toda ella es por naturaleza tragicómica». Como observa Arellano [2013:251], reflexionar sobre el hibridismo de una comedia supone enfrentarse a la ardua cuestión de la taxonomía del teatro español del Siglo de Oro: «nuclear para los objetivos taxonómicos es el asunto de la tragicomedia y la unión de lo trágico y lo cómico».

4. Véase *Laura perseguida*, vv. 234, 596, 710, etc. El motivo de la *Calumniated Wife* va asociado comúnmente en la tradición folclórica con la acusación de adúltera o de ser bruja o hechicera (Couderc 2015).

En el plano narrativo, por lo tanto, la acción de *Laura perseguida* se construye como una serie de peripecias que la desgraciada dama interpreta como golpes de fortuna mientras que el espectador sabe que derivan de la actitud manipuladora del rey y de las traiciones repetidas de Octavio. Por ello mismo no hay mucha sorpresa cuando se revela la verdad y empieza la última fase de la acción, es decir una fase de recuperación para la pareja agredida que encuentra finalmente, después de un proceso de separación, la felicidad. El *lieto fine* es posible porque la agresión que sufren los personajes principales que son víctimas inocentes no se debe a un hado transcendental e incontrolable sino a un comportamiento tiránico y unas pasiones humanas (el deseo amoroso de Octavio) que pueden dejar de actuar de manera más o menos arbitraria.

Resumida de esta forma, la historia de *Laura perseguida* podría ser la de una tragedia, rudimentaria, quizás, en cuya representación dominan el patetismo, la expresión del dolor, las quejas de los amantes desgraciados, la *deploratio*, el llanto. La centralidad del motivo de la mujer injustamente acusada basta para conferir a la acción una tonalidad a menudo seria, propia de un drama grave capaz de emocionar al público.⁵ Este se halla guiado repetidamente por la palabra performativa de algunos personajes, que, ante el espectáculo de los infortunios de la heroína calumniada, verbalizan su propia reacción de piedad y de compasión. Por cierto, el conflicto solo encuentra una solución cuando el padre se ablanda ante la petición de su hijo.

También forman parte de los marcadores del drama serio o de la tragedia, tal como se la concibe en España en los años en que Lope compuso *Laura perseguida*, algunas características más, como el furor, de ascendencia ariostesca y senequista, presente en varias intervenciones del rey o del príncipe Oranteo.⁶ El carácter supestantamente ejemplar de la acción de *Laura perseguida* puede también considerarse como propio de la «tragedia morata» (o moral) explotada por los trágicos filipinos,⁷ de la que López Pinciano dice que es «bien acostumbrada» y «que contiene y

5. En su edición de *Lucinda perseguida*, que tiene no pocos parecidos con *Laura perseguida*, Esther Borrego señala lo mismo [2018:8].

6. Furia, furor, furiosa ira son sustantivos que se aplican primero a la actitud del rey y luego a Oranteo. Véase d'Artois [2013 y 2017:95-127].

7. Para Oleza se realiza en *Laura perseguida* una «simbiosis de un universo de libre invención y condición palatina (al igual que las comedias de este tipo) y un conflicto altamente dramático, de naturaleza ejemplar ('morata')» (McGrady 1997:xix).

enseña costumbres» (en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972:82).⁸ En efecto, la trayectoria de Laura es la de una dama de quien se cuestiona la moralidad (sexual, en particular) y que recupera su fama. Dado que al final se recompensa a los buenos (Laura, Oranteo) y se castiga a los malvados (Octavio, Leonarda, aunque luego se les perdonan sus fechorías y ellos también se casan), también se ha podido sugerir que *Laura perseguida*, como no pocas palatinas tempranas de Lope, respondía bastante bien al modelo de la tragedia de estructura doble,⁹ que, según los criterios aristotélicos, mezcla en un desenlace edificante la satisfacción y la insatisfacción, la alegría y la tristeza (a diferencia de la tragedia pura).

Sin embargo, es obvio que Lope no quiso escribir con *Laura perseguida* una tragedia. Es limitado el espectáculo de la violencia y la posibilidad de la muerte de los protagonistas. Las relaciones entre el rey y su hijo son conflictivas, pero desde el inicio se le quita gravedad al asunto. Cuando el conde Rufino se persona ante el príncipe, en la escena apertural, para que este se dé a prisión, indica que la dureza del rey es solo aparente:

[...] tu padre me manda
que te mate o que te prenda. (vv. 9-10)

[...] No se entiende
que te ha mandado matar,
que es manera de espantar
al preso que se defiende, [...] ¹⁰ (vv. 13-16)

Solo en el momento culminante del conflicto, el rey llega a exclamar:

¡Y prended de cualquier suerte
mi traidor hijo y matadle,
que bien merece la muerte! (vv. 3136-3138)

8. La misma diferenciación, de origen aristotélico, entre la tragedia patética (violenta) y la tragedia moral se encontrará también en *Nueva idea de la tragedia antigua* de González de Salas (1633): «Las morales eran las que imitaban costumbres excelentes, y así valían mucho para el ejemplo» (en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972:254).

9. González de Salas llama de «*doblada constitución*» en *Nueva idea de la tragedia antigua* (en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972:261).

10. Idea que repite el rey poco después: «Miedo le quiero poner; / que de poderle casar / creo que me ha de estorbar / el amor de esta mujer» (vv. 209-212).

El peligro es mayor para Laura, cuya muerte, a raíz de la inquina del rey, es una posibilidad que se anuncia temprano en la comedia. Pero, de manera general, las explosiones de violencia del rey (o del príncipe Oranteo cuando cree las calumnias proferidas contra Laura) son fugaces y se limitan las más de las veces a amenazas. En el primer acto el rey se encarga de una de esas declaraciones aciagas, cuando habla de Laura (sin saber que está presente, disfrazada de paje) con el conde Rufino, su brazo derecho:

REY	¡Ven, Conde, que hoy morirá! [...]	
RUFINO	Lo que se tarda en prendella, tarda en que el cuello le corte;	(vv. 471 y 479-480)

A continuación, cuando se presentan situaciones tensas, la pobre dama despierta la compasión, lo que impide que se cumpla lo peor. Por ejemplo al final del segundo acto, cuando Octavio traiciona a Laura y conduce al rey y a sus guardas hasta ella, Oranteo y el propio Octavio, arrepentido, toman su defensa y consiguen aplacar la ira del rey, que convierte en encarcelamiento la pena de muerte. Algo parecido ocurre en el tercer acto cuando los soldados a los que Octavio ordena que la prendan se apiadan de ella y la dejan libre, convencidos de su inocencia. Las amenazas, por lo tanto, no se cumplen, y Laura tampoco pone en ejecución su amenaza de suicidarse en público.

El mismo tema de la acción es bastante indeciso, genéricamente hablando, y dista mucho de ser un asunto típico de la tragedia, que se asociaba comúnmente, en la época en que Lope escribió *Laura perseguida*, con el criterio de la elevación (materia histórica o mitológica, nivel social de los personajes). El conflicto nace de la voluntad del rey de casar a su hijo con Porcia, infanta de Hungría (a quien solo se nombra tardíamente y que tiene un papel muy limitado en el tercer acto). Pero casi no se mencionan los aspectos políticos de esta cuestión matrimonial, una cuestión que es de la incumbencia del padre en una sociedad aristocrática y patriarcal. El rey, cruel, parece tener un comportamiento arbitrario, casi caprichoso, y aunque se habla de honra, lo que domina son pasiones individuales, sin alcance colectivo. Además, aunque se menciona un «amor ilícito» (v. 918) a propósito de la relación entre Oranteo y Laura, sabemos desde el inicio que la dama es de sangre noble.¹¹ La des-

11. Desde la primera escena el conde Rufino lo señala, si bien considera que la diferencia social es un obstáculo. Le dice al príncipe: «no es tu igual», y que es «Laura hija de un hombre, / señor de

igualdad social es solamente relativa, lo que permite prever una solución epitalámica, a diferencia de lo que ocurre en otras comedias del Fénix en que sí existe una diferencia estamental entre el galán y la dama, y que terminan con un final sangriento (*El mayordomo de la duquesa de Amalfi*), agridulce (*La sortija del olvido*, *La villana de Getafe*) o farsesco-paródico (*El perro del hortelano*).¹²

Es posible considerar que *Laura perseguida* es una tragedia de la que se habrían suavizado los aspectos trágicos a favor de una orientación tonal que permite adscribirla al macrogénero de la comedia (cómica).¹³ Sin embargo, si examinamos la construcción de la acción, es patente que esta descansa en la oposición entre el padre y el hijo, en torno a la cuestión de la elección de una esposa para que el príncipe garantice la continuidad dinástica. Es secundario, respecto a ese primer tema, y depende de él, el motivo de la falsa acusación contra Laura, con sus consecuencias infaustas para la dama y sus efectos pragmáticos para el público: a pesar de su peso dramático en los actos II y III, en el plano narrativo la calumnia no es sino un medio que se le ofrece al rey para conseguir sus objetivos. Ahora bien, la oposición entre el rey y el príncipe Oranteo no deja de recordar una situación básica en la comedia latina, con un padre que hace lo posible para que su hijo abandone las travesuras de un estado prematrimonial que se acaba, acceda a la edad adulta y se case con quien debe.¹⁴ Es un esquema común que, con variaciones, perdura en el teatro español moderno y particularmente en la producción temprana (y no tan temprana) del Fénix (*La discreta enamorada*, *El acero de Madrid...*). Por consiguiente, también es posible considerar que en *Laura perseguida* se realizan transacciones con la tragedia a partir de un esquema básico que pertenece a la tradición cómica. El añadido de elementos que remiten al universo trágico, o, de manera más general, al nivel estilístico de lo grave y lo elevado puede a su vez leerse como un proceso de dignificación con el que Lope (que vive inmerso en ese momento de

un pobre castillo» (vv. 85-86). En la última escena, el príncipe reconoce la existencia de una desigualdad, pero relativa: «y yo no soy de los primeros / [...] que de una mujer hidalga / dan a su padre herederos» (vv. 3164 y 3167-3168).

12. Para una lista de matrimonios desiguales en Lope véase Fernández [1989:447, n. 6].

13. Véase por ejemplo Oleza [2003:605]: «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*, *Laura perseguida* o *El lacayo fingido* contienen en potencia una tragedia que el dramaturgo vio y no quiso».

14. Grimal [1984], Grismer [1944], Lida de Malkiel [1976:30].

su vida en el mundo cortesano de Alba; Sánchez Jiménez 2018:96-108) procura maquillar los aspectos más procaces de la comedia.

En todo el primer acto, y hasta bien entrado el segundo, la acumulación de engaños, industria, tropelías, burlas, disfraces, fingimientos, etc., muy presente en el léxico muestra también la primacía de lo cómico sobre lo trágico. Dice el mismo rey, bien consciente de la situación, que su «palacio / es cueva de lisonjas y mentiras» (vv. 983-984). Y efectivamente, lo esencial de la acción se construye como una burla del que el rey es víctima, y a la que responde una contraburla, de la que el rey es el instigador y Octavio el ejecutante, con la complicidad de Leonarda. De manera general, tenemos abundantes señales que invitan a considerar que no hay que tomar demasiado en serio la gravedad del asunto.¹⁵ Ya hemos mencionado al respecto que los primeros momentos de la comedia dejan prever un final feliz. Quizás al respecto se le deba conferir a la escena apertural un valor especial, prospectivo y orientador, como si en los primeros momentos de la representación se le hubiera propuesto al espectador una especie de pacto de recepción genérica, con la indicación, en el presente caso, de que la historia tendría una solución feliz. Así como ocurre en el diálogo inicial entre el conde Rufino y el príncipe —al término del cual el conde acompaña cortésmente a la cárcel a Oranteo—, a continuación se repite el procedimiento consistente en diluir la tensión, dejando entender al espectador que la tragedia, potencial, no llegará a realizarse. Si bien el peligro es real para Laura, el plan que el rey describe tiene algo lúdico, como si hubiera ideado una trampa para capturar a la misteriosa dama, en un palacio donde los participantes estuvieran jugando al escondite.¹⁶ Cuando, poco después, Octavio pone a Laura al tanto de la situación, peligrosa para ella, alude primero a la «desdicha» y al «triste suceso» pero enseguida menciona el «remedio» para obviar el peligro, que no es sino un motivo típico de la comedia de enredo: «tomar de presto el traje / de algún caballero paje» (vv. 346-347). Y cuando el rey, mediante un engaño, consigue convencer a su hijo de que Laura le engaña y tiene una vida licenciosa, le aconseja a Oranteo la moderación y le ruega que no se vengue en ella.

Parece pues que el poeta, de manera sistemática (en el primer acto en particular), se cuida de suavizar las tensiones. Pero en *Laura perseguida* la hibridez gené-

15. Sobre todos estos aspectos nos permitimos remitir a Couderc [2015].

16. «y porque por cierto tengo, / según me ha dicho una espía, / que en palacio [Oranteo] la tenía, / hoy, Conde, a buscarla vengo. / Cierra esa puerta, y la guarda / se venga toda conmigo. / [...] / Las puertas harás cerrar, / y hágase franco el palacio» (vv. 237-242 y 247-248).

rica es por momentos más compleja aún, en el sentido en que dentro de una misma escena se percibe a veces una especie de disonancia, que hace entonces algo delicado identificar el tono de la escena y, por consiguiente, el estado emocional del espectador. No se trata de una sucesión de momentos de diversa tonalidad, como será el caso en el teatro posterior, cuando el criado gracioso, en particular, se hará cargo de relajar el ambiente:¹⁷ esto ocurre una sola vez en *Laura perseguida*, en la segunda escena (vv. 147-248), protagonizada por tres soldados cobardes que proponen, como si fuera un intermedio cómico, una especie de paréntesis en la acción (seria). Esta inestabilidad tonal está especialmente asociada con el personaje del rey, que oscila entre la figura del rey terrible y la del rey risible,¹⁸ en particular en sus relaciones conflictivas con su hijo. Pero la mezcla íntima de lo cómico con lo grave es más visible en sus relaciones con Laura. Cuando esta se ha disfrazado (de paje), entra temblando en la sala donde está el rey, lo que explicita en una réplica aparte:

Ya no creo que doy paso
que no me lleve a la muerte.
Presto el disfraz me vestí,
pero ¡ay triste! (vv. 415-418)

Pero ya asoma, con la referencia al disfraz de paje, una tonalidad distinta. Y, a continuación, cuando la dama contesta al interrogatorio del rey fingiendo que entiende que le están hablando de la Laura de Petrarca, el momento es risible, y, por si hubiera dudas al respecto, lo señala Rufino:

REY	Pues ¿qué Laura imaginabas?	
LAURA	La italiana famosa.	
RUFINO	¡Qué ignorancia tan graciosa!	(vv. 457-459)

Las dos octavas que concluyen el primer acto bien muestran esta indecisión genérica. En el momento en que se revela que Laura, disfrazada de dama extranjera, acaba de engañar al rey, este se enfurece y prevé una venganza, contra la dama y contra su propio hijo, su cómplice:

17. Fechada en 1594, *Laura perseguida* es anterior a la aparición del criado gracioso en el teatro de Lope.

18. Véase Oleza [2005].

sa (y poco clara) catarsis aristotélica—. Arellano [2013:253], por ejemplo, fundamenta en este criterio sus propuestas taxonómicas cuando considera que la diferencia entre los géneros no puede radicar en contenidos o temas, ni siquiera en aspectos estructurales, pero sí en una «perspectiva global relacionada con la actitud receptora», pues «hay en realidad una separación bien definida entre obras cómicas y trágicas» relacionada con una «estricta separación de fines» (Arellano 2011:27). Ahora bien, en una comedia palatina como *Laura perseguida*, ¿cuál es la perspectiva global dominante? ¿Cómo identificar lo que es accesorio y lo que es esencial,¹⁹ lo que nos permitiría adscribir la obra a un (macro)género antes que a otro?

Tal vez, para salir de la disyuntiva tragedia comicizada / comedia con asomos de tragedia, convenga salir del sistema de géneros binario heredado de Aristóteles. La teoría aristotélica supone una serie de propiedades que no tiene el texto de *Laura perseguida*, en particular a causa de su estructura laxa que se corresponde con los saltos de tonalidad antes señalados, y que los explica. En una perspectiva analítica de cuño aristotélico, la construcción de *Laura perseguida* es muy perfectible.²⁰ Se pueden notar varias incoherencias o contradicciones internas, como por ejemplo el hecho de que la relación conflictiva entre el hijo y su padre parta, como se ha dicho, de un esquema tradicionalmente asociado con la comedia, pero llegue a un enfrentamiento armado (el padre asedia el castillo donde Oranteo se ha refugiado con Laura), lo que es un motivo propio de la tradición trágica o épica. Como también hemos señalado antes, se desprende del desequilibrio entre las primeras secuencias, centradas en la repetición de la burla y el fingimiento, y las finales, lastradas por el pathos asociado con la persecución de la heroína, que la comedia, considerada en su globalidad, sea difícilmente reductible al sistema de los géneros. En términos de verosimilitud moderna, y si el objetivo fuera obtener la adhesión del espectador a la ficción representada, se puede considerar que *Laura perseguida* tiene una base argumental débil: el obstáculo que desde el inicio perturba la felicidad de la pareja protagonista no tiene mucha justificación. Desaparece de manera brusca y además se puede prever que la acción terminará bien. El desenlace es brusco y expeditivo:

19. Para el criterio de la diferenciación entre lo esencial y lo secundario, o accesorio, a la hora de clasificar una comedia, véase Arellano [2011].

20. Aquí no hablamos de las llamadas tres unidades, que como se sabe son casi por entero ajenas a la *Poética* original, sino más fundamentalmente de la primacía del *muthos* (o *fabula*), es decir del imperialismo del texto a expensas del espectáculo (*opsis*): véase Dupont [2007].

se despacha en unos veinte versos, después de que el príncipe, escudándose detrás de los dos hijos que ha tenido con Laura,²¹ ha pedido clemencia y ha conseguido enternecer a su padre. En lo que sería en términos aristotélicos la última peripecia de la obra, este pasa de la ira vehemente a la tranquilidad alegre en un santiamén. Lo que el rey busca es solucionar el rompecabezas que le causa la presencia de la infanta Porcia. Acaba de prometerle que le dará un marido y la única posibilidad es que se case él mismo con la infanta, que acepta gustosa (antes un rey caduco que volverse sola al palacio de su padre). No sin ironía su consejero Rufino le dice: «No estás de ser mozo ajeno» (v. 3181). «Muere el odio, el honor vive» (v. 3193), proclama el rey, y es casi el último verso de la comedia, lo que por cierto es una indicación de que la pieza por lo menos termina como una comedia.

Aquí no hay psicología ni verosimilitud que valgan. Lope no busca trabar los acontecimientos de la intriga con la preocupación de hacer necesario el final, lo que es otro precepto muy importante en la *Poética*. De manera general, la fábula (el *muthos* aristotélico) de *Laura perseguida* no está bien tramada, no hay verdadero suspense, ni sorpresa. Pero es así porque lo importante es otra cosa. Para decirlo con Florence Dupont [2007], lo que le importa a Lope no es escribir un *texto*, sino elaborar un espectáculo, y, muy probablemente, lo hace pensando en actores determinados para los que escribe papeles, o partes, que les convienen. La intriga es un pretexto, y su buena composición no es lo que más le preocupa al poeta. Incluso puede decirse que, por su mismo carácter discontinuo y laxo, es la base más adecuada para que se desarrolle una representación teatral en que se suceden lugares retóricos, *morceaux de bravoure*, momentos en que los actores podrán lucir sus habilidades. Como escribe Rubiera, aunque a propósito de Calderón, pero la observación es perfectamente aplicable aquí: «El comediógrafo compone su obra como un ‘poema dramático representable’, es decir, teniendo en cuenta que es un poema, que es un drama y que será un espectáculo», y la escribe «en vista de la representación que se dará, y no únicamente de las necesidades internas de la acción dramática» (Rubiera 2010:311).

Pensado para la *performance*, el texto que escribe el poeta facilita la variedad de los discursos, de los estilos, de las emociones suscitadas, porque pone al actor, y no la historia, en primer plano. Los múltiples discursos que declama el personaje no

21. La acotación indica en ese momento: «Salen [...] Oranteo y Laura, cada uno con su niño delante, y Leonarda» (v. 3138Acot).

son facetas de una personalidad sino expresiones del talento del comediante. Esto es muy visible para el rey, de quien ya hemos notado que las variaciones en su comportamiento lindan con lo incoherente. Lo mismo pasa con Laura, que es la verdadera protagonista de la acción —lo sugiere el mismo título de la comedia— y la estrella del reparto. Su papel supone que la actriz recurra a un amplio abanico de afectos, con escenas patéticas, de deploración y otras alegres y ligeras, que suscitarán la risa o la sonrisa del espectador. La variedad de registros en que se expresa también es propia de un personaje que se disfraza, es decir que asume distintos papeles. Es un personaje hiperteatral, y el texto (en el diálogo y en las didascalias)²² insiste en sus cambios de vestidos cuando se viste de paje, de dama exótica, o cuando, después de haber pasado un año en la cárcel, está vestida de peregrina.

Si abordamos el texto en una perspectiva no aristotélica, deja de ser relevante la falta de coherencia psicológica de los personajes. Estos no están diseñados para generar una adhesión emocional por parte del espectador, que le llevaría a una especie de identificación con las figuras ficticias que encarnan los actores. Y probablemente tiene razón Ruano cuando supone que el juego del actor en el teatro del Siglo de Oro era “épico” antes que “aristotélico” (de acuerdo con la distinción de Brecht), es decir que el actor no “encarnaba” al personaje sino que mantenía con él una distancia constante, lo que también impedía que el espectador se identificara con el personaje.²³

En *Laura perseguida* asoman muy a menudo la ironía, la distanciación y lo que Florence Dupont llama el juego con el código, o el ludismo —y sabido es que una de las características de la comedia palatina es su carácter lúdico (Vitse 1990:330)—.²⁴ Las réplicas finales de la comedia, que ya hemos comentado, participan de esta estética teatral donde prevalece el juego, que supone complicidad con el espectador, en

22. Las acotaciones subrayan los cambios de vestiduras de Laura, que acompañan su transformación, como ha señalado Iriso [2002:164]: «*Sale Laura en hábito de pajecillo*» (v. 414Acot); «*Entre Laura en hábito de mujer, con manto*» (v. 992Acot); «*Laura de peregrina*» (v. 2312Acot).

23. Véase Ruano de la Haza [2000:295-301]. Observa el mismo estudioso: «resulta difícil aceptar que un espectador de cualquier época pudiera identificarse completamente con un galán de una comedia de capa y espada o que un actor pudiera seriamente ‘encarnar’ ese tipo de personaje» [2000:296]. La estudiosa del teatro latino Florence Dupont (si bien opina que Brecht era en realidad aristotélico...) también considera que en los teatros no aristotélicos la función espectacular del actor no está ocultada por el personaje. En lugar de buscar la encarnación, el actor exhibe los códigos y realiza «un ejercicio de virtuosismo expresivo» (en el original: «L’acteur est regardé par le public dans son exercice de virtuosité expressive»; Dupont 2007:146).

24. Otro criterio es el que se relaciona con los juegos de la identidad oculta, muy presentes en esta comedia con múltiples disfraces.

tos), sean casi siempre englobadas.²⁷ Y son «remansos líricos»²⁸ en que se concentra notablemente la expresión de los afectos asociados a la tradición poética elegíaca. Esta lista se puede completar con unos cuantos momentos clave: la escena en que Laura se disfraza de paje, o la tirada en romance, narrativa y burlesca (que no es un monólogo pero sí una forma englobada) de Laura bajo la identidad de Lisandra, la escena metateatral en que Leonarda se hace pasar por Laura, o la que se puede entender como su contrapartida cuando Oranteo se hace pasar por Octavio y Laura se asoma a su balcón, o el momento del reencuentro de Laura con sus hijos, en que se inserta una referencia a Garcilaso con el verso «¡Ay, dulces prendas por mi bien halladas!» (v. 2392), etc. Son pasajes que dan al texto teatral un fuerte componente lírico, poético, musical en fin. Y no deja de llamar la atención el parentesco con la escritura operística, en que alternarán el estilo representativo, que es una especie de prosa para los momentos en que avanza la acción, y el canto, que es lo verdaderamente importante, cuando en el *hic et nunc* de la representación se escucha cómo los actores ejecutan su parte.

El estudio del hibridismo en *Laura perseguida*, comedia representativa de la palatina lopesca temprana, nos ha llevado en un primer momento a una especie de aporía. En efecto, más que un poema mixto que mezcla lo cómico con lo trágico, la obra se presenta como una composición que supone la copresencia de unidades heterogéneas, de naturaleza diversa, de extensión irregular. Ante lo que se asemeja a una estética de la fragmentación y de la discontinuidad, una lectura de la obra con la rejilla del sistema binario de los géneros (tragedia *versus* comedia) parece condenada a concluir que *Laura perseguida* es una comedia imperfecta, indecisa, ambigua. Ahora bien, con tal de que se pierdan de vista las exigencias inducidas por la teoría aristotélica (adhesión e identificación, por parte del espectador, coherencia

27. Sobre formas englobadas y englobadoras, véase Vitse [2010]. El mismo estudioso, partidario de conceder al criterio métrico la preeminencia a la hora de segmentar el texto dramático, subraya con fuerza cómo la analogía con la música (operística en particular) permite entender perfectamente cómo se maneja la polimetría en la Comedia nueva, y cita a Montesinos que ya escribía en 1964: «La comedia está concebida de un modo, podríamos decir, musical, en que cada escena tiene una tonalidad [...] Es increíble la cantidad de ocasiones en que la comedia española nos hace pensar en la ópera, que de algún modo fue su heredera» (citado por Vitse 2010:65).

28. Las formas englobadas son, en palabras de Fausta Antonucci, «esas unidades métricas que, no haciendo progresar la acción (y esto, fundamentalmente, por ausencia de diálogo), se presentan más bien como *momentos de remanso lírico*, de reelaboración monologal de lo ya sucedido o de lo por venir» (Antonucci 2007:216, nuestro subrayado).

del *muthos*), los fallos o las carencias —defectos en la construcción de la comedia o en la caracterización de los actantes— se pueden entender en realidad como características propias de un teatro en el que importa más el espectáculo que el texto, un teatro de actores y para actores. Seguramente la mejor analogía, para procurar una definición del género al que *Laura perseguida* pertenece, es la de la música; a esa analogía recurrimos, en el análisis literario, cuando hablamos comúnmente de tono o de tonalidad. *Laura perseguida* es una partitura de la que los actores son intérpretes (ejecutantes); ofrece al actor una serie de momentos en que luce sus habilidades interpretativas, y no son pocos los parecidos con la ópera. Tal vez, para denominar correctamente a este tipo de forma teatral, íntimamente “musical”, lo más conveniente sería llamarla melodrama,²⁹ si con ello no se crearan confusiones con la forma teatral posterior (que no es siempre musical). Pero en todo caso es llamativa la presencia en la acción de *Laura perseguida* de una serie de elementos que serán característicos del melodrama de los siglos XVIII y XIX, en particular la presencia central de una figura de traidor, enfrentado a una víctima inocente, que sale finalmente vencedora del conflicto.³⁰ Por fin, el hecho de que se puedan establecer muchas comparaciones entre *Laura perseguida* y varias otras comedias de Lope, en particular *Lucinda perseguida* (de la que se ha dicho que es una reescritura de *Laura perseguida*), o una obra mucho más tardía como *Nadie se conoce*,³¹ es la prueba que para el Fénix de los Ingenios esta manera de escribir comedias no puede ser considerada como un ensayo propio de su producción temprana, que el tiempo y la experiencia del dramaturgo le hubieran permitido rectificar.

29. Según el *Diccionario* de la Real Academia, la palabra melodrama procede «del gr. μέλος *méllos* ‘canto con acompañamiento de música’ y δράμα *drâma* ‘drama’».

30. Véase la descripción de Dupont del *mélodrame* (francés), que la estudiosa coloca en la categoría de las formas que marcan una vuelta a o una supervivencia de un teatro no aristotélico: «les personnages de chaque pièce sont des rôles préexistants à l’histoire avec des caractères et des relations fixés, immédiatement reconnaissables à leur costume et à leur jeu: il y a les méchants (le traître et son confident, aristocrates ou ecclésiastiques), les bons (le héros et son valet bouffon qui fait rire par ses maladresses ou ses plaisanteries) et les innocentes victimes des méchants (enfants abandonnés, jeunes vierges effarouchées, amoureux séparés, pères offensés). L’histoire est un canevas (même si le texte est écrit), toujours le même, imposé par les différents rôles. Un traître ourdit sa trame et finit par être démasqué par les héros; le plaisir est dans les nombreuses péripéties et les coups de théâtre, c’est-à-dire un jeu de l’auteur avec le code. À l’attente du public répond un suspense non sur le dénouement lui-même —tout finira bien, les méchants seront punis et les victimes sauvées—, mais sur les moyens d’y arriver» (Dupont 2007:134).

31. Véanse al respecto los comentarios de Esther Borrego en su edición de *Lucinda perseguida* [2018].

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, ed., *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 2007.
- ARELLANO, Ignacio, «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *RILCE*, XXVII 1 (2011), pp. 9-34.
- ARELLANO, Ignacio, «Cuestiones taxonómicas y tragedias calderonianas», en *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVI^e-XVII^e siècles. Circulation des modèles et renouvellement des formes*, eds. C. Couderc y H. Tropé, PSN, París, 2013, pp. 249-256.
- COUDERC, Christophe, «Falsa acusación y teatralidad en *Laura perseguida* de Lope de Vega», *Hipogrifo*, III 1 (2015), pp. 7-18.
- D'ARTOIS, Florence, «L'évolution du pathétique de la tragédie philippine à la tragédie lopesque», en *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVI^e-XVII^e siècles. Circulation des modèles et renouvellement des formes*, eds. C. Couderc y H. Tropé, PSN, París, 2013, pp. 81-94.
- D'ARTOIS, Florence, *Du nom au genre. Lope de Vega, la tragedia et son public*, Casa de Velázquez, Madrid, 2017.
- DUPONT, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Flammarion, París, 2007.
- 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. M. Criado de Val, EDI-6, Madrid, 1981, pp. 355-360.
- FERNÁNDEZ, Jaime, «Esencia del amor y valoración de la persona en *La moza de cántaro* de Lope de Vega», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. S. Neumeister, Vervuert, Frankfurt am Main, 1989, pp. 441-448.
- GRIMAL, Pierre, «Les jeunes gens de la comédie latine», en *Estudios sobre los géneros literarios, II (tipología de los personajes dramáticos)*, eds. J. Coy y J.J. de Hoz Bravo, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1984, pp. 59-70.
- GRISMER, Raymond Leonard, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, Hispanic Institute of the United States, Nueva York, 1944.
- IRISO ARIZ, Silvia, «Prólogo» a Lope de Vega, *Laura perseguida*, en *Comedias de Lope de Vega, Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés Gázquez, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, vol. 1, pp. 37-56.

- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Eudeba, Buenos Aires, 1976.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón* («Estaba el jardín en flor...»). *Homenaje a Stefano Arata* LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX (2003), pp. 603-620.
- 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. 305-317.
- OLEZA, Joan, «De la tragedia al drama trágico. Rupturas de la comedia nueva», en *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVI^e-XVII^e siècles*, eds. C. Couderc y H. Tropé, PSN, París, 2013, pp. 127-139.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales*, Castalia, Madrid, 2000.
- RUBIERA, Javier, «El elemento cómico en la comedia de santos (I). Notas sobre Capricho, un gracioso catecúmeno en *El José de las mujeres*», *Anuario calderoniano*, III (2010), pp. 307-320.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1972.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope: el verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Laura perseguida*, en *Comedias I*, eds. J. Gómez y P. Cuenca, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1993, pp. 343-440.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Laura perseguida*, ed. S. Iriso Ariz, en *Comedias de Lope de Vega, Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés Gázquez, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, vol. 1, pp. 37-167.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Lucinda perseguida*, ed. E. Borrego Gutiérrez, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Barcelona, 2018, vol. 2, pp. 1-166.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, estudio preliminar J. Oleza, Crítica, Barcelona, 1997.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1990.
- VITSE, Marc, «*Partienda est comædia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, IV (2010), pp. 19-75.