



La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro

XLIII Jornadas de teatro clásico

Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020



Edición cuidada por
Rafael González Cañal
y **Almudena García González**



CORTES DE
CASTILLA-LA MANCHA



FFI2017-87523-P



Grupo de
Investigación
**TEATRO CLÁSICO
ESPAÑOL**

Universidad de **Castilla-La Mancha**



Unión Europea
Fondo Social Europeo

La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro

XLIII Jornadas de teatro clásico

Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020

Edición cuidada por

Rafael González Cañal

y

Almudena García González



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

2021

JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(43º. 2020. Almagro)

La mujer, protagonista del teatro español de Siglo de Oro: XLIII jornadas de teatro clásico, Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020 / edición cuidada por Rafael González Cañal y Almudena García González.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.

296 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 46)

ISBN: 978-84-9044-487-0

1. Teatro español – S. XVII — Historia y crítica I. González Cañal, Rafael, ed. lit. II. García González, Almudena, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09 “ 16 ”(063)

© de los textos: sus autores.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Director: César Sánchez Ortiz.

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 46.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

1ª ed. Tirada: 200 ejemplares.

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Añil desarrollo gráfico –anil.es–

Impresión: MG Color

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*

ISBN: 978-84-9044-487-0 (edición impresa)

D.L. CU 167-2021

ISBN: 978-84-9044-488-7 (edición electrónica)

ISSN: 1699-8650

Doi: http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.00



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Rafael González Cañal
Palabras preliminares 9

Programa 12

Protagonistas y personajes femeninos

Rosa Navarro Durán
Discursos «feministas» en boca de damas de comedias de Tirso de Molina 19

Esther Borrego
Inocente y calumniada. *Lucinda perseguida* y otras damas lopescas 39

Marco Presotto
Sonetos de mujeres en el teatro de Lope 69

Roberta Alviti
«Por los ojos vierto el alma/ luto traigo por mi honor»:
el papel de Tamar en *Los cabellos de Absalón* 87

Javier J. González Martínez
Inés de Castro y la teoría del chivo expiatorio 145

Dramaturgas

María Luisa Lobato
Tres firmezas en una: amor, amistad y poder en
La firmeza en el ausencia de Leonor de la Cueva 163

Francisco Sánchez Ibáñez
Una hermana vengativa en la Corte de Lisboa:
El muerto disimulado de Ángela de Azevedo 195

Actrices

- Piedad Bolaños Donoso
Actrices en el siglo XVII. Notas sobre doña Manuela Enríquez,
esposa de Juan Bautista Valenciano 207

Crónicas de los coloquios

- Óscar García Fernández
Las directoras ante el teatro clásico español:
Helena Pimenta y Eva del Palacio 221

- Alberto Gutiérrez Gil
Las actrices ante el teatro clásico español. Coloquio con
Pepa Pedroche y Paula Iwasaki 241

- Óscar García Fernández
Crónica del coloquio sobre la representación de *En otro reino extraño*,
por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico 249

Libros en escena

- Daniel Migueláñez
*Cenizas de Fénix. Sobre vida y obra de Lope de Vega y
sor Marcela de San Félix* 259

- Almudena García González
*Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano.
XLII Jornadas de teatro clásico* 262

Romance de ciego

- Fernando Aguado
«Ojos que no ven...» (Romance de ciego)
Espectáculo de calle o kale-barroca 271

INOCENTE Y CALUMNIADA.
LUCINDA PERSEGUIDA Y OTRAS DAMAS LOPESCAS

Esther Borrego

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Orcid: 0000-0002-4942-9372

http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.02

La dama agraviada, deshonrada, dolida, burlada o víctima de un código de honor que la subyuga y condena, es uno de los núcleos argumentales más frecuentes en las tramas de nuestras comedias áureas, sobre el que se han escrito cientos de páginas. Sin embargo, si focalizamos la condición de víctima de la mujer a causa de una «persecución» provocada por una injusta «calumnia», y si esa mujer es «perseguida» por el entorno de su galán (marido, amante, pretendiente), la crítica se reduce notablemente. En sentido general, el motivo del inocente perseguido fue clasificado por Stith Thompson [1955-1958: S410], como también tuvo cabida en su *Motif Index* el que aquí nos interesa, el específico de la esposa calumniada (*calumniated wife*) por supuesto adulterio y sometida a cruel sentencia sin juicio previo [Thompson, 1955-1958: K2110]. Iriso [2002: 41] apunta, a propósito de *Laura perseguida*, una de las comedias que voy a tratar, que el motivo «coincide mejor con la descripción realizada por Rotunda, quien añade a la descripción general el que ella sea acusada normalmente por parte de un pretendiente decepcionado [1942: 135, K.2112], en su conocida

clasificación de motivos de la novela italiana en prosa»¹. Por su parte, García-Reidy [2005: 497-507] trata el motivo de la mujer perseguida en el teatro español de los siglos XV y XVI, constatando la escasa fortuna crítica sobre el asunto² y señalando varias fuentes medievales de tipo novelesco en las que está presente, en concreto, el motivo de la esposa calumniada. Motivo que estará presente en obras de fuente bíblica, como la *Farsa de Santa Susana* de Diego Sánchez de Badajoz, y cuya presencia se extenderá hasta comedias del último cuarto del siglo XVI, como la *Comedia llamada Eufemia*, de Lope de Rueda, y otras ya de corte preloquista, como las de Juan de la Cueva (*Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* y *El infamador*), Cristóbal de Virués (*La infelice Marcela*), Miguel Sánchez (*La isla bárbara*) y el mismo Cervantes (*El laberinto de amor*). Por su parte, Teresa Ferrer [2005] trata el motivo de la «heroína perseguida» en dramas de finales del XVI de Francisco Tárrega y Cristóbal Virués. En este trabajo pretendo abundar en el motivo de la dama calumniada y perseguida por un galán de su entorno en un grupo de comedias de Lope escritas en su primera etapa teatral, entre 1590 y 1602, que tienen en común este eje argumental. Para acometer esta investigación y poder discernir qué aporta la dramaturgia del Fénix al tópico, partiré de una comedia que desarrolla el motivo en su plenitud y que conozco bien, *Lucinda perseguida*³; fijaré la presencia de personajes, situaciones y conceptos en esta comedia para encontrar similitudes con otras anteriores escritas en la citada década. Las otras obras que conforman este corpus son la *Comedia nueva del perseguido*, *El nacimiento de Ursón y Valentín*, *Laura perseguida*, *El amigo por fuerza* y *Los embustes de*

¹ La estudiosa apunta *novellas* italianas que desarrollan este motivo, alguna de ellas retomada por Timoneda [Iriso, 2002: 41-42].

² «Constatar la fortuna que ha merecido entre la crítica la presencia del motivo de la mujer perseguida en el teatro español de los siglos XV y XVI es trazar, ante todo, la historia de una ausencia, de un silencio, porque el investigador que busque adentrarse en el estudio de dicho motivo advertirá rápidamente la parquedad de trabajos que abordan, aunque sea de manera marginal, el análisis de uno de los núcleos argumentales que con múltiples variaciones puebla las intrigas del teatro clásico español» [García-Reidy, 2005: 497].

³ Tuve el honor de editar esta comedia en el marco de las investigaciones del Grupo Prolope. En concreto, *Lucinda perseguida* se incluye en la *Parte XVII de las Comedias de Lope de Vega* (Madrid, Gredos, 2018), volumen coordinado por Daniele Crivellari y Eugenio Maggi. Agradezco especialmente a Gonzalo Pontón y a Ramón Valdés que contaran conmigo para este trabajo, y, por supuesto, a los coordinadores su impecable labor, que llevó a buen puerto esta *Parte XVII*. En el prólogo de la edición de la comedia se contienen algunas de mis ideas que es inevitable que se repitan aquí. En todo caso, este artículo tiene como objetivo prioritario extender el estudio de la figura de la inocente calumniada a las comedias de Lope de su primera época teatral.

*Celauro*⁴. Las dos primeras se integran en la que será considerada «Primera parte» de las comedias del Fénix: *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* (Zaragoza, Angelo Tavanno, 1604), y las tres últimas en *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio, sacadas de sus originales. Cuarta parte* (Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1614). Respecto a *Lucinda perseguida*, se incluye en la *Decima séptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, Fernando Correa de Montenegro, 1621)⁵.

LUCINDA, UNA DAMA *PERSEGUIDA* Y SUFRIDORA

Lucinda perseguida fue compuesta entre 1599 y 1602⁶, periodo en el que Lope ya se hallaba establecido en Madrid, lo que no le impedía residir a temporadas más o menos largas en Sevilla, Granada y Toledo, tras los pasos, entre 1599 y 1608, de su amante Micaela de Luján. Esta pudo servir de inspiración para la protagonista de la comedia, quien, además, lleva por nombre el seudónimo que Lope asignó a su enamorada: «Lucinda», a la que evoca en la dedicatoria de la comedia al latinista Emanuel Sueiro⁷, ya frizando el Fénix los 60 años. Respecto a su puesta en escena, contamos con escasos datos: sabemos que se representó en Salamanca en dos ocasiones en 1604⁸

⁴ Aunque por etapa y por tipo de obra podría incluirse, no tengo en cuenta en este corpus *La infanta desesperada*, comedia palatina cuya protagonista, la infanta Lavinia, se enamora de Doristán un príncipe rival de su familia, por lo que el duque Landino, con el que está prometida, en un ataque de celos y ayudado de la furia del Rey, la quiere asesinar. La infanta huye a una aldea de villanos, tiene un niño de Doristán y cambia de identidad durante siete años, hasta que el príncipe la encuentra y recupera su amor. Aunque el motivo de la persecución es claro, no así el de la calumnia.

⁵ En todos los casos cito por los versos fijados en las ediciones modernas llevadas a cabo por el Grupo Prolope [Vega, 1997, 2002 y 2018].

⁶ Refuerza su composición entre 1599 y 1602 un soneto que pronuncia Alejandro a modo de *laudatio* a las virtudes de Lucinda, exaltando, entre sus muchas virtudes, la fortaleza, pues es similar en muchos de sus versos a otro publicado en las *Rimas*, incluidas en *La hermosura de Angélica*, de 1602. A esto se añade que la comedia ya fue incluida por Lope en 1603 en *El peregrino en su patria*. Ver Borrego [2018: 3].

⁷ «Al fin me he determinado de servirle con esta comedia de las primeras que yo escribía cuando también eran mis años flores: su título es *Lucinda perseguida*, que de mis manos y mi caudal, ¿qué podría salir sino ese nombre?» [Lope de Vega, *Lucinda perseguida*: 44].

⁸ Según el diario de Girolamo Da Sommaia, el 5 de octubre de 1604 se llevó a las tablas en el corral de comedias de Salamanca una comedia titulada *Lucinda perseguida* [Haley, 1977: 149], muy probablemente ejecutada por la compañía de Nicolás de los Ríos o por la de Baltasar

y que como mínimo la llevó a las tablas una vez el famoso autor de comedias Melchor de León, pues en las dos ediciones de la *Parte XVII* (1621, 1622) el poeta lo indica expresamente junto al título de la comedia; sin embargo, no tenemos ningún dato espacial ni temporal de esa representación (o representaciones).

Como otras comedias de esta etapa, *Lucinda perseguida* resulta de difícil clasificación, en el sentido de que no se puede adscribir unívocamente a un género o subgénero⁹, pues partiendo de su condición básica de «comedia palatina» con una buena carga de componentes de enredo que la acercan a la «comedia de capa y espada», el tono trágico está presente desde el momento en que la dama protagonista, mujer sin honra por estar amancebada con el Príncipe, es injustamente acusada de infidelidad y pasa a ser sujeto de persecución por su propio amante, por el Rey, que no consiente el amor de su hijo por una dama plebeya, y por el pretendiente celoso, el Conde. Sin embargo, la intercalación de pasajes cómicos en los momentos más sublimes y cercanos incluso al crimen, y, sobre todo, el final feliz con boda¹⁰, no permiten en modo alguno tildar esta pieza de «tragedia»¹¹. Por tanto, coincidimos con la expresión de Joan Oleza, muy apropiada para obras de esta primera etapa teatral, en la que la formulación genérica era todavía híbrida e indefinida: «comedia palatina en su for-

de Pinedo. Asimismo, el 14 de octubre de ese mismo año y en el mismo corral se llevó a las tablas una comedia titulada *Lucinda desagraviada* [Haley, 1977: 150], probablemente por una de las dos compañías anteriores, lo que hace pensar que pueda tratarse de la misma obra, dada la proximidad de las representaciones. Para los avatares de estas representaciones y ciertas variantes en los títulos, ver Borrego [2018: 4-6].

⁹ Para todo lo relacionado con el género de esta comedia, ver Borrego [2018: 8-10].

¹⁰ «Respecto a la ruptura de la tragedia, hay que hacer notar que en el desarrollo argumental hay un claro punto de inflexión, en el que el espectador ya puede intuir con bastante precisión que el final va a ser feliz; tras oír “con sus oídos” –aunque luego se verá que falsamente– la supuesta traición de Lucinda, Alejandro la quiere matar, pero su hermano Alfredo le frena: Príncipe. ¿Cómo, hermano?! ¿Es posible que impidas que por ella/ pase este acero a ensangrentar mi mano?! Alfredo. No mates una cosa que es tan bella,/ que es hecho de cobarde y de tirano./ Príncipe. Más bella es una garza y no se trata/ que es cobarde el azor cuando la mata./ Alfredo. Envaina en hora buena y ven conmigo. (vv. 1765-1772)» [Borrego, 2018: 8-9]. Tras este pasaje, el Príncipe procede a una larga serie de disquisiciones sobre el dilema entre sus sentimientos y los deberes del honor para determinarse a olvidar a Lucinda y a no ajusticiarla, lo que hubiera sido imposible en una tragedia de honor conyugal escrita unos años más tarde.

¹¹ El tratamiento del honor en la dramaturgia del Fénix de esta primera etapa teatral está magníficamente estudiado por Arellano [2011], quien incluye en su trabajo varias de las comedias de este corpus.

mulación tragicómica» [Oleza: 1997]¹². Su condición de comedia de ambientación palaciega permite que la acción tenga lugar en una corte europea indefinida que no es España¹³, y aunque por ciertas referencias internas se apunta a alguna corte veneciana o napolitana, creo que estas alusiones se deslizan tan solo para conferir cierto aire de verosimilitud y que se trata, como ocurre en otras comedias del género, de un país impreciso y quimérico.

El eje de la trama es la persecución que sufre Lucinda, pero hay que contextualizarla en un juego de obsesiones amorosas o por motivos de honra por parte de tres personajes nobles y varones: su propio enamorado, el príncipe Alejandro; su pretendiente en la sombra y motor de todos los engaños, el conde Rogerio, y, finalmente, el Rey, que desea apartar a su hijo de la dama y finalmente se enamora de ella cuando sale a escena con otra identidad, Albania, produciéndose un connato de matrimonio entre ambos, para horror de la mujer. Los versos centrales que reflejan la crueldad del efecto de la calumnia en la dama corren a cargo del mismo Alejandro, quien, engañado por las palabras amorosas de Lucinda hacia el Conde, inducidas por la mentira de este acerca de su conveniencia para engañar a su vez al Rey, no se detiene en indagaciones y ni siquiera le concede el beneficio de la duda:

PRÍNCIPE. Tu culpa está averiguada,
 tu sentencia pronunciada
 y cerrado tu proceso. (vv. 1905-1907)

La dimensión de los sentimientos de calumnia y culpa de Lucinda es enorme, y se comprende mejor conociendo a sus perseguidores masculinos, pues en esta comedia las mujeres, Teodora y Rosela, en cierto modo también son, sobre todo esta última, víctimas de los hombres¹⁴. Sin embargo, todo tiene su matiz, pues no todos son igual-

¹² Couderc [2015: 7], por su parte, corrobora que la «indecisión genérica» es frecuente en la producción teatral de esta época.

¹³ Alejandro amenaza con irse a España si su padre el Rey se casa con Albania (nombre falso de Lucinda): «Tú y ella me dad licencia,/ que hoy me voy a España» (vv. 2814-2815); «Échame la bendición,/ que a España me quiero ir» (vv. 1848-2849); «Pues voyme a España» (v. 2878).

¹⁴ Aunque los tres perseguidores son hombres, el resto de los varones de la comedia es leal y desea salvar a Lucinda, sobre todo el infante Alfredo, hermano de Alejandro y pretendiente de su prima Rosela (aunque también lo hace por evitar el matrimonio convenido entre ambos) y el marqués Rodolfo, que es quien al final logra burlar al Conde, salvar la honra de la protagonista y casarse con su hermana Teodora, de la que está enamorado desde el principio. Hago esta precisión para evitar maniqueísmos simplificadores que identifiquen, en esta comedia o en otras, a todas

mente responsables ni del sufrimiento de las mujeres ni de la calumnia que soporta Lucinda. Digamos que el que menos «culpa» tiene es el príncipe Alejandro, pues es de natural sincero, valiente, decidido, fiel a su amor, al que defiende frente a su padre, un rey despótico que no atiende a razones. Ese natural noble también le hace caer en una inexplicable ingenuidad, pues se fía por completo del Conde prácticamente hasta el final, a pesar de ser advertido por sus criados y por su propio hermano¹⁵, permitiéndose dudar de Lucinda hasta «condenarla». El Conde representa el típico personaje lopesco del malvado poderoso que llega incluso al secuestro y al acoso sexual a Lucinda, que lo aborrece. Su táctica es encadenar una serie de mentiras (sostenidas entre sí) a prácticamente todos los personajes de la comedia, con el único fin de obtener a Lucinda, sin tener en absoluto en cuenta los sentimientos de la mujer. Miente desde el principio, cuando traiciona al Príncipe informando al Rey de sus amores con Lucinda; miente a Alejandro cuando le asegura que a su padre le ha llegado la noticia de su situación sentimental escrita en un aviso anónimo; muestra un cinismo sin límites cuando propone a Alejandro ausentarse para calmar la ira del Rey, y aquel acepta. Pero no solo acepta alejarse, sino que él mismo accede a su suicidio amoroso cuando participa en la treta del Conde del «engaño» al Rey: el Conde le pedirá por esposa a Lucinda, pero sin casarse con ella realmente, y esperará que pase «la furia seis días o siete./ Yo, entre tanto, esconderé/ a Lucinda», vv. 277-279); el Conde contará al Rey la trampa, pero sin decir que lo es, dando visos de verdad, de manera que logrará que el monarca le otorgue verazmente la mano de Lucinda. Pero aquí no acaba la cosa: engañará a Alejandro diciéndole que ha perdido el favor de Lucinda; ideará la treta más cruel y enrevesada para hacerle creer que Lucinda se ha enamorado de él. Y finalmente, cuando ya ha sido desenmascarado por Alejandro, Alfredo y el marqués Rodolfo, consigue que el Rey le crea casi hasta el final y que encarcele a sus propios hijos. Las

las mujeres como víctimas y a todos los hombres como malvados agresores. En esta pieza, sufren todas las mujeres, sobre todo la protagonista, pero también Rosela, a quien le repugna una boda impuesta con quien no ama y quien tiene que soportar los vaivenes de los dos hermanos, si bien alcanza un final feliz.

¹⁵ «BELARDO. Mira bien,/ que este Rogerio te engaña» (vv. 1189-1190). Como explico en el estudio previo a la edición, «esta fe ciega de casi todos los personajes en el Conde deriva de su condición de privado, como nos informa Alejandro: "Tú que allá con el Rey privas,/ dímelo, Conde, así vivas:/ ¿quién es quien matarme quiso?"» (vv. 238-240). Alejandro muestra su ingenuidad ante la doblez más perversa del Conde, que él, sin embargo, justifica por su condición de caballero cortesano: «PRÍNCIPE. Pues si eres mi amigo, Conde,/ ¿por qué obedeces al Rey?/ CONDE Porque esa forzosa ley/ a caballero responde./ A entrambos os quiero bien./ de entrambos las partes hago;/ ya sé que llevo buen pago. (vv. 1157-1186)» [Borrego, 2018: 14-15].

mañas de este hombre alcanzan cotas inimaginables de maldad, cegado por lo intenso de su amor, o mejor dicho, de su ansia sexual por Lucinda. Un tema que daría mucho de sí es la posible «justificación» de sus actuaciones a causa de esta obsesión amorosa, como se deriva de varios monólogos líricos que corren a su cargo, en los que deja ver al espectador sus sentimientos (ver Borrego [2018: 16-17]). Además, cuando intuye las consecuencias de sus actos se lamenta, por ejemplo, de haber acusado a Lucinda ante el riesgo de que el Rey la mate («Eso no, que está inocente...», vv. 158 y ss). Sin embargo, creo que la sucesión de actos dolosos con pervertidas intenciones prevalece, de cara al público, ante cualquier intento de justificación de su conducta, por muy enamorado que estuviese de la dama.

Solo hay un personaje que en determinados momentos puede superar la maldad del Conde, si bien sus actuaciones no son tan abiertamente crueles. Se trata del Rey, pues el conflicto nuclear de la comedia, que comienza *in media res*, se deriva de la orden real de aprisionar a Lucinda para impedir su relación amorosa con el Príncipe. El dilema del Rey procede no solo de la dudosa moral de la dama (en cuya casa Alejandro sale y entra con toda naturalidad) sino también de la desigualdad estamental entre los amantes, altamente perjudicial en el caso del príncipe heredero de su reino. Las relaciones conflictivas entre el padre y el hijo se plantean desde el principio, pues este habla del monarca como un hombre injusto y tirano, incapaz de empatizar o al menos de escuchar a su vástago y que solo mira por el «bien de estado». El Príncipe llega a acusar a su padre de «demonio» («debe de ser demonio,/ pues el alma me castiga», vv. 547-548), de ser «el villano cazador» (v. 562), de hacer «un mal tercero entre casados» (v. 2160), entre otras pullas. En estos versos, Alejandro muestra sus deseos de venganza ante la detención de Lucinda, su impotencia y su dolor:

PRÍNCIPE. ¿Cómo no voy, cómo tardo
 a matar aquel cruel?
 No es padre -¿qué me acobardo...?-,
 que si el Rey mi padre fuera,
 fuera mi sangre y tuviera
 mi inclinación, y así amara
 a esta mujer. (vv. 200-206)

Enmudéceme la injuria
 de un padre cuyo rigor
 castiga culpas de amor
 en tribunales de furia. (vv. 533-536)

El Rey, además, extiende sus modos despóticos y su persecución (en este caso indirecta) a su hijo Alfredo y a su sobrina Rosela, que terminarán siendo también sus víctimas, pues la orden real que obliga al matrimonio de Alejandro con Rosela frustra los amores de aquellos. La misma Rosela suplicará al Príncipe que la defienda del Rey, que ha dictaminado un matrimonio injusto y sin amor en el que la mujer es la parte indefensa:

ROSELA. Los príncipes defienden las mujeres,
 el que lo es su defensor se llama:
 ¡defiéndeme del Rey! (vv. 870-872)

Pero vayamos directamente a nuestra dama perseguida, Lucinda, trasunto de Micaela de Luján, que en los años en los que se compuso esta comedia era fuertemente atacada por su relación adúltera con Lope, con el que tuvo varios hijos. En efecto, nuestra Lucinda tiene dos hijos fruto de su relación de seis años con el Príncipe, y cuando al comienzo de la obra recibe una carta de petición de matrimonio, confía a su hermana su fe ciega en su amante:

[LUCINDA.] ¿Cuándo has visto tú, Teodora,
 locura puesta en razón
 ni amor con obligación
 que en razón se funde agora?
 El Príncipe no me engaña:
 ¡si ha seis años que me goza!

TEODORA. Aquí suena su carroza,
 si no es de quien le acompaña.
 Muestra el papel, porque quiero
 de él mismo agora saber
 lo que le pudo mover.

LUCINDA. Ser amante y caballero,
 conocer que está obligado
 y estos dos hijos que son
 prendas de su corazón. (vv. 21-35)

El estatus aparentemente plebeyo de Lucinda es el detonante del conflicto; sin embargo, ciertas intervenciones en la obra, suyas y de otros personajes, dejan caer que su nivel estamental pudiera no ser tan plebeyo. Al principio, Teodora desea a su hermana que el matrimonio con el Príncipe la eleve «a más alto estado», pues reconoce

que es «su desigual» (vv. 36-37); pero esto quizá se contradice más adelante, cuando Rosela dice al Rey que Alejandro lleva seis años con una mujer «bien nacida» (v. 448). Por otra parte, ella es poseedora de una casa y es asistida por «sus criados» (v. 1807), lo que revela una situación al menos desahogada y, sobre todo, independiente. Lo que más sorprende es que en los pasajes de desenlace de la obra, ella misma, bajo el disfraz de Albania, se defiende ante el Rey afirmando que la tal Lucinda, su *alter ego*, «es bien nacida» e «hija de un senador» (vv. 2773, 2775), giro muy lopesco a la hora de justificar determinados matrimonios y que eleva el estatus de la dama definitivamente y coadyuva a la aceptación final del enlace entre la dama y el Príncipe. En cuanto a sus virtudes naturales, Lucinda es un dechado de perfección: bellísima, discreta, serena, lúcida, prudente y entregada por completo a su enamorado, al que incluso modera los ímpetus de venganza para con su padre, aun siendo ella la principal víctima de las iras del Rey, quien le ha arrebatado a sus hijos y expresa claramente en varias ocasiones su deseo de que ella muera. Cuando Alejandro la visita en prisión, ella le manifiesta su amor e intenta aplacarle:

LUCINDA. Por vos, mi bien, no es prisión,
 sino gloria y libertad;
 vos solo sois soledad
 del alma en esta ocasión,
 porque de la misma suerte
 amor, al fin, de mi historia,
 convierte la pena en gloria
 y espera vida en la muerte.
 No piense el Rey dividirme
 de vos con ser homicida
 de aquesta inocente vida,
 que muerta estaré más firme. (...)

PRÍNCIPE. ¿Qué puede un hombre que ha dado
 a vuestra afrenta y prisión
 causa, hablar en ocasión
 que le habéis tanto obligado? (...)

 Enmudéceme la injuria
 de un padre cuyo rigor
 castiga culpas de amor
 en tribunales de furia.
 Y en fin, me enmudece el ver,
 sin que el remedio se aparte,

que siempre en la flaca parte
muestra su fuerza el poder. (...)

LUCINDA. Sosegad el corazón.
¡Jesús!, ¿de aquesto hacéis caso?
Penas que por vos las paso,
no son penas, glorias son.
¿Habéis vuestros hijos visto?
Quitáronmelos también,
que como con vos estén
todo lo demás resisto. (vv. 501-560)

LUCINDA. No habéis de hacer, por mi vida,
cosa que al Rey cause enojos.

PRÍNCIPE. ¿Pues cómo, luz de mis ojos,
de aquel tirano ofendida? (vv. 609-612)

Lucinda es prendida y encarcelada por las fuerzas del Rey en la primera escena de la comedia, donde muestra una conformidad admirable¹⁶, pasará la mayor parte de la acción dramática encerrada (primero en la cárcel y luego secuestrada en casa del Conde) y hasta el tercer acto no será rescatada por el Marqués, que la ayudará a ocultar su identidad hasta que, en la última escena de la comedia, se reconozca su inocencia y la culpabilidad del Conde. Llama la atención la paciencia de la dama ante la adversidad y, sobre todo, el hecho de soportar la calumnia que se ha creído hasta su propio amante. Sin embargo, solo reacciona con fiereza en dos momentos: cuando siente el zarpazo de los celos¹⁷ y al descubrir los engaños del Conde:

LUCINDA. ¿Esta traición encubrías,
Conde, en tu pecho traidor?

CONDE. No pensé yo que dirías
que son traiciones de amor
las que son desdichas mías.

[LUCINDA.] Cuando al Príncipe debieras
malas obras, ¿disculparas

¹⁶ «LUCINDA. En esta vida,/ Teodora, así el bien se da,/ tan presto le sigue el daño/ como sigue al sol la sombra;/ todo lo que el alma nombra/ segura gloria, es engaño» (vv. 67-72). Ante su apriamiento, Lucinda muestra una templanza fuera de lo común, disculpándose incluso ante el Marqués y preguntando, inocente: «¿Por qué me mandan prender?».

¹⁷ El Conde la engaña diciéndole que Alejandro se va a casar con Rosela, ante lo que Lucinda pierde su habitual serenidad: «No sosiego de celosa» (v. 1656).

ha visto el mundo y tenido!
¿No basta el tormento fiero
por tu rigor padecido?
¿No basta que con traición,
diciendo que el Rey me oía,
fingí tenerte afición,
perdiendo el alma aquel día,
honra, fama y opinión?
¿No basta que has engañado
al Príncipe, que ha fiado
de ti más que de hombre alguno,
y nos tienes, si es todo uno,
a mí muerta y a él casado?
¿A qué vienes? ¿Qué me quieres?
¿No me llames, no me nombres,
vil ingrato, y pues lo eres,
de ti se aparten los hombres,
maldígante las mujeres! (vv. 2576-2596)

Su condición de víctima perseguida permanece, y su dolor se acrecienta a lo largo de la obra y solo se resuelve en los últimos versos. Sorprende -con ojos actuales desde luego- que cuando toda la madeja se desenrede, ella no reproche en absoluto a Alejandro su comportamiento hacia ella, su desconfianza y que haya dado oídos a la calumnia. Es cierto que cuando el Príncipe descubre la traición del Conde hace todo lo posible por defenestrarle y porque se haga justicia, pero en ningún momento de la comedia aparece al menos una petición de perdón a la dama calumniada. La obra termina con los consabidos equívocos y el final feliz propio de una comedia palatina cuyo planteamiento fue trágico en su inicio. Ni una sola palabra de reconciliación entre los amantes ni de reconocimiento de la «culpa» por parte del galán. ¿Quizá por el apresurado y tópico final? ¿O se quiere subrayar la bonhomía y amor incondicional de la dama agraviada al Príncipe, a pesar de que él haya dudado de ella? Veamos cómo reaccionaron otras damas de comedias anteriores ante calumnias y/o persecuciones similares.

OTRAS DAMAS (Y ALGÚN GALÁN...) CALUMNIADAS EN COMEDIAS TEMPRANAS DE LOPE

Iriso [2002: 39-40] señala que el motivo del inocente perseguido como fuente argumental es viejo, y da el título más antiguo conocido en este ámbito, *El perse-*

*guido*¹⁸, obra compuesta en torno a 1590¹⁹ y muy probablemente representada ese mismo año en un entorno palaciego en Alba de Tormes. Se sabe de al menos una representación más, entre 1594 y 1597, en Toledo²⁰. Respecto al término *perseguido*, que figura en otras dos comedias del corpus seleccionado, la investigadora opina que «el epíteto reflejaba ya su triple sentido: al seguimiento físico se añadía el acoso sexual y la difamación» [Iriso, 2002: 40]. En este sentido, nuestra *Lucinda*, escrita unos años más tarde, seguirá este patrón²¹. En esta obra primigenia, el «perseguido» es un hombre, Carlos, pero la trama es muy parecida, pues él está secretamente enamorado desde hace seis años de una dama noble, con la que tiene dos hijos («que ha seis años que casado/ estoy con ella en secreto», vv. 317-318), exactamente igual que *Lucinda perseguida*, por lo que no cabe duda de que el patrón funcionó, o al menos a Lope le sirvió de inspiración para otras obras, aunque aquí la diferencia social se invierte («sino que el ser desigual/ de quien soy, por ser hermana/ del Duque, aunque amor la allana/ requiere marido igual,/ y así, no quiero ni puedo/ pedirla para mujer», vv. 321-326). Se trata de una comedia palatina, esta vez con un espacio delimitado, el Ducado de Borgoña, y un tiempo quizá muy amplio e indeterminado pero preciso en la historiografía: la Edad Media. El protagonista, Carlos, es camarero del duque de Borgoña, y mantiene una secreta relación con Leonora, duquesa viuda de Cléves y hermana del duque de Borgoña. La trama se complica desde el principio de la comedia cuando Casandra, duquesa de Borgoña, atraída por el joven camarero, se le declara, primero de modo sutil y luego abiertamente, y este la rechaza. A su vez, Leonora tiene dos pretendientes nobles. Tras una serie de peripecias en las que Carlos se crece en el amor a Leonora y rechaza a Casandra, esta invierte los hechos, y miente

¹⁸ En las aprobaciones de la *Parte I* se da como título alternativo *Carlos el perseguido*.

¹⁹ Sigo en principio las fechas de composición propuestas por los editores de las comedias. Las he confrontado con las dadas en Artelope (<http://artelope.uv.es/basededatos/index.php?-link=Home> Fecha de consulta: 17 de marzo de 2021), a su vez tomadas de Morley y Bruerton [1968].

²⁰ Para los datos de representación remito a Iriso y Morrás [1997: 258].

²¹ Quiero hacer notar otra obra de Lope cuyo asunto central son también los amores ocultos de dos personas desiguales durante exactamente seis años: *El hombre de bien* (f.c.1604-1605). Una dama de alta alcurnia llamada precisamente Lucinda es la amante de un vasallo y consejero del Rey, Jacinto. La dama refiere su situación: «Con tal secreto me rendí hace seis años/ del amor de Jacinto que, en efeto,/ nos habemos gozado con secreto,/ haciendo burlas y trazando engaños» [Lope de Vega, *El hombre de bien*: 515]. En esta comedia el que persigue es el Rey, por lo que los amantes deben salvarse de su ira. Como ocurre en *Lucinda*, el final es feliz. No he incluido esta comedia en el corpus de este trabajo por sobrepasar la fecha de 1602. Excepto *Lucinda*, todas las demás se componen entre 1590 y 1600.

acusándole de requebrarla de amores, ante la incredulidad del Duque, que sigue confiando en su subalterno. La Duquesa no cesa en su empeño, miente a Leonora calumniando a Carlos y sigue un camino creciente de desmanes hasta que sus propósitos se tornan violentos y vengativos, pues está dispuesta a asesinar al joven y a Grimaldico, el hijo de los amantes. Por suerte, y en el contexto de estas «tragedias con formulación tragicómica», la comedia termina bien, pues el Duque, enterado del acoso al joven, del instinto vengativo de su mujer y de sus tentativas de asesinato, decide desterrarla. Aunque Leonora pide compasión para Casandra, el Duque es inflexible: «ya ni soy ni quiero ser su marido» (v. 3405), y más adelante: «Yo repudio la Duquesa/ ya del marital consorcio/ y es mi voluntad expresa/ hacer con ella divorcio» (vv. 3436-3439). El Duque nombra heredero a Carlos, le da la mano de Leonora y asegura la sucesión con Grimaldico. En este caso, aunque Leonora sufre por la relación oculta con Carlos y por el asedio de sus nobles pretendientes, el verdaderamente perseguido es el hombre, no la dama, haciendo más patente que lo que tiene en común esta comedia con la anterior es la inferioridad de condiciones del miembro plebeyo de la pareja, que es el que sufre calumnia y persecución, sea hombre o mujer. Así, Carlos, ante la primera insinuación de la Duquesa, se pregunta con horror:

CARLOS. ¿Qué tengo de hacer ahora
 si esta diese en perseguirme
 y hasta el alma descubrirme
 adonde tengo a Leonora? (vv. 253-256)

Su condición de perseguido se hace presente en varios momentos de la comedia. El sufrimiento alcanza el punto álgido la segunda vez que él rechaza a la Duquesa y esta se vuelve contra él aduciendo que se trataba de una burla y amenazándole con la calumnia de ser él el acosador:

CARLOS. ¡Oh cuánto en una hembra deshonesto
 duele un desdén y un claro desengaño! (...)
 ¿Qué haré si me procura dar la muerte
 o me destierra y priva de la vista
 de aquella que seis años he querido
 la ciega confusión de mi sentido? (vv. 840-851)

Una vez que Carlos descubre de qué manera tan infame le ha calumniado la Duquesa ante Leonora y que ha estado a punto de asesinar a su hijo, se presenta ante el Duque Arnaldo como la víctima que es, el «perseguido»:

CARLOS. Casandra, tu mujer, desea mi muerte
 porque no le cumplí su mal deseo;
 callé siempre por miedo de ofenderte (...)
 Leonora es mi mujer, que está presente,
 a questo ya lo sabes porque ha sido
 a tu sosiego y honra conveniente
 decirte todo el caso sucedido,
 y, jurando callarlo eternamente,
 de tu mujer injusta perseguido,
 sé yo que se lo has dicho, aunque Leonora,
 mi fe y sus celos engañada llora. (vv. 3273-3286)

La comedia finaliza con el arrepentimiento de la Duquesa, que ha cumplido perfectamente la triple función de perseguidora que apuntábamos; en lo físico, queriendo incluso matarle; en lo sexual, mediante el acoso, y en lo moral, mediante la calumnia. Carlos acepta de buen grado el reconocimiento final del Duque y no reclama ninguna compensación.

Siguiendo el orden cronológico de nuestro corpus llegamos a la comedia que más tiene en común con *Lucinda perseguida*, para empezar, en el título. *Laura perseguida* se compone en 1594²², durante la estancia de Lope en el palacio del duque de Alba. El género híbrido es similar al de las anteriores comedias, el espacio es una corte europea indefinida (con alguna alusión a Hungría), la del rey Pirandro, y el tiempo es indeterminado, aunque hay ciertos indicios de que se trata de la época medieval. Mucho se ha hablado de las semejanzas y diferencias de ambas comedias de *perseguidas*: Bosci [1965: 301] afirma que tienen «exactamente el mismo argumento y el mismo repertorio de papeles y personajes», lo que no es del todo cierto, como ya he demostrado²³. Es cierto

²² Ver Morley y Bruerton [1968: 42]. Por otra parte, *Laura perseguida* es citada en *El Peregrino* de 1603.

²³ «(...) hay diferencias que justifican en sendas comedias personalidades particulares: Laura logra escapar de la orden de prisión del Rey, mientras que Lucinda se pasa prácticamente dos jornadas encerrada; el engaño en *Laura perseguida* lo conciertan varios personajes (el Rey, Otavio y Leonarda), mientras que en *Lucinda perseguida* corre todo a cargo del Conde Rogerio, que siempre toma la iniciativa y en quien se concentra toda la maldad y el ingenio, pues logra engañar a todos

que la trama es básicamente la misma: dos príncipes viven en amores con una dama plebeya, con la que tienen dos hijos; ambos sufren el rechazo de esta relación por parte de su padre el Rey, quien pretende por todos los medios finiquitarla, intentando casarlos con una dama de alta alcurnia: en el caso de *Laura perseguida*, la princesa Porcia, y en *Lucinda*, Rosela, la sobrina del Rey. La figura del noble poderoso traidor, enamorado de la sufrida dama y que finge un engaño tras otro para hacer ver al Príncipe la (supuesta) veleidad amorosa de su prometida, también es común. Tras la persecución, secuestro y calumnia, tanto Lucinda como Laura prueban su inocencia y el monarca las reconoce como esposas legítimas de sus hijos, a la vez que castiga al traidor. Son similares, asimismo, las escenas más crueles: la detención por la fuerza de las damas por orden del Rey y la desgarradora separación de sus hijos y consiguiente confinamiento.

No me detendré mucho más en esta comedia, pues Silvia Iriso [2002: 39-46] ya ha analizado de modo tan riguroso como brillante precisamente el motivo de la *perseguida* en ella, como ya lo hiciera con *Carlos el perseguido* [Iriso, 1997: 260-263]; tan solo añadiré alguna reflexión que pueda aportar algo en este sentido. Partimos de la base de que en *Laura perseguida* se reproduce el modelo de *Carlos el perseguido*, pero, como explica Iriso [2002: 40], de una manera particular, pues la Duquesa Casandra persigue física, moralmente y mediante acoso sexual a Carlos, mientras que aquí será el Rey quien asuma la persecución física y el secretario Otavio, la moral y la sexual. La persecución sufrida por Laura comienza con su huida voluntaria de la corte a una aldea, tras el encarcelamiento del Rey a su hijo, el príncipe Oranteo, con el fin de evitar la boda de los amantes. Laura, sin embargo, muestra más arrestos que Lucinda, pues, a instancias de su amante, regresa a la corte disfrazada de dama extranjera y enamorando al mismo Rey, quien, al descubrir el engaño, monta en cólera y emprende una persecución inmisericorde contra ella. El Rey diseña una trampa ayudado por Leonarda, una amiga de Laura que la traiciona haciéndose pasar por ella, y su secretario, Otavio, quien a su vez está enamorado de Laura y hará todo lo posible, como en *Lucinda*, para hacer creer al Príncipe que su dama le engaña, lo que consigue provocar

los personajes a la vez, y no una sino varias veces. Por otra parte, en la primera comedia, una dama se disfraza de otra para inducir al Príncipe al equívoco, y en la presente, es la propia dama protagonista quien, engañada por el Conde, finge unos amores por él que no siente, pensando que quien la escucha es el Rey, cuando en realidad todo es manipulación del traidor para que el Príncipe lo oiga y lo crea» [Borrego, 2018: 26]. En estas páginas procedo a una comparación entre ambas comedias e incido en los motivos que pudo tomar Lope de su propia *Laura perseguida* para escribir, pocos años más tarde, su homóloga con otra protagonista. También Iriso [2002: 44-45] procede a un estudio comparativo de ambas comedias.

su ira, viniendo a dar en el encarcelamiento de la pobre «perseguida». La reacción de la protagonista ante la falsa acusación del Príncipe es de un enorme sentimiento de dolor ante la injusticia:

LAURA. ¿Dicho os han que os he agraviado? (...)
 ¿Ese crédito han ganado
 los años que os he servido,
 lo que el Rey me ha perseguido
 y vuestro reino alterado,
 las mudanzas y caminos,
 las huídas y trabajos?
 Ya son pensamientos bajos
 de quien os conoce indignos,
 lo que he pasado por vos
 en largos discursos nuestros
 y el tener dos hijos vuestros
 que, al fin, son vuestros y dos,
 estar en puntos mi vida,
 según mal con ella están,
 que ha quedado por refrán:
 «Laura amada y perseguida» (vv. 1649-1670)

LAURA. ¡Ay, desdichada,
 cuando perseguida, amada;
 cuando olvidada, ofendida! (vv. 1809-1811)

La desesperación de Laura toca mucho más fondo que en el caso de los anteriores protagonistas, Lucinda y Carlos, pues mientras estos se conforman y solo sufren en silencio el rechazo de sus amantes provocado por la calumnia, ella decide suicidarse con una daga en presencia de Oranteo:

LAURA. Está una pobre mujer
 que alegre solía ser
 y ahora es triste por ti.
 Y no triste de manera
 que remedio pueda haber
 para su mal, sino hacer
 que ahora en tus ojos muera.
 Vase a dar con una daga. (vv. 2728-2734)

El Rey detiene su intento, pero la sigue acusando de querer asesinar a Porcia y de estar loca («Es una loca sin alma», v. 2755). Llegado este punto de calumnia desbordada, el Príncipe reacciona:

- ORANTEO. Dime, mujer desdichada
y en triste punto nacida,
más que amada, perseguida,
con ser en extremo amada,
¿qué te ha movido a matarme
y delante de mis ojos?
- LAURA. El ver que injustos enojos
de eso todo fuesen parte,
el ver que cuando más fui
querida de tus entrañas,
cosas más fieras y extrañas
inventastes contra mí,
el ver que, siendo cristiano,
consentiste que estuviera
presa un año, que no hiciera
tan gran bajeza un villano,
el ver que, siendo leal,
más que cuantas han nacido,
me has dicho, y yo te he sufrido,
que soy a una infame igual,
el ver cómo me has quitado
a mis hijos (...) (vv. 2795-2816)

Laura espeta al Príncipe su sufrimiento, muy lejos de la postura silente y resignada de sus congéneres dramáticos. Es una mujer valiente que sufre la traición de su amado, pero también de su amiga. Y aquí quiero hacer notar el papel de Leonarda, cómplice del mismo Rey y del traidor Otavio, lo que llama la atención dada la amistad de las dos mujeres, y aleja la interpretación del motivo de la «perseguida» de visiones simplificadoras y polarizadas, puesto que aquí es una mujer, la propia amiga de la protagonista, quien forma parte de esa persecución, orquestada, pues, no solo por hombres. Aunque el feliz y matrimonial desenlace es similar al de las anteriores comedias y sigue la línea de la formulación híbrida tragicómica de esta época, Lope opta por una restauración más generosa para Laura que la que procurará luego a Lucinda, pues aquella es perdonada por el Rey varias escenas antes del desenlace final, y se le permite

Pero tú verterás tanta
que...

MARGARITA. ¡Gran miedo me señala
mi Clodoveo!

REY. ¡Desvía,
deshonesta, sucia, harpía! (...)
¡Matalda,
rompelda el pecho, quemadla,
no viva, dalda la muerte! (...)

MARGARITA. Solo una cosa te pido:
me digas qué causa ha habido
para que muerte me des.

UBERTO. ¿No basta que aquí me ves?

MARGARITA. Uberto, ¿yo te he ofendido?
Dime tú en qué.

REY. No repliques.

MARGARITA. Pues, ¿no sabré la ocasión?

REY. Fiero está mi corazón;
no respondas, no supliques,
que no hay piedad ni perdón.
¡Hinca la rodilla en tierra!

MARGARITA. ¿Que he de morir?

REY. Como suele
quien tan locamente yerra. (vv. 551-628)

El Rey pide a Uberto que la mate, pero en el último momento ambos se apia-
dan de ella y la envían al destierro tan solo acompañada de un criado, harapienta y
con dolores de parto. Da a luz a dos niños en una región desconocida: uno de ellos,
Ursón, es raptado por una osa y crecerá como un salvaje; el otro, Valentín, vivirá en
una aldea con su madre, acogidos por un labrador. En la segunda jornada han pasado
veinte años: tras variadas peripecias que no convienen a nuestros propósitos, el traidor
Uberto, herido a manos de Valentín, confiesa su infamia:

UBERTO. ¡Ay, que es del cielo el castigo,
que al Rey piadoso conmigo
le fui traidor manifiesto!
Decilde que levanté,
inducido del demonio.

aquel falso testimonio
con que a la Reina maté! (vv. 2177-2184)

El Rey, roto de dolor, piensa que Margarita ha muerto, pero finalmente ella reaparece ya vestida de Reina y se restaura su honor, además de reconocer la condición de príncipes de sus hijos, y de Valentín, el primogénito, su papel como heredero:

REY. Volved al antiguo estado,
 mi Margarita preciosa,
 volved al nido abrasado,
 fénix pura, blanca rosa,
 pues habéis resucitado. (...)
Yo, pues, vuestro honor apruebo
y esta corona que os debo
pongo, y de mi mano firmo
que por mi reina os confirmo
y os vuelvo a elegir de nuevo. (vv. 2922-2936)

De nuevo, como ocurría en *Lucinda* y en *El Perseguido*, la restauración del honor proviene de la autoridad, esta vez la del mismo Rey, sin que haya un reconocimiento explícito del error ni una petición de perdón a la calumniada, que, en este caso, ha vivido un destierro de veinte años, tras un parto ignominioso. Ella tan solo pide al Rey por sus hijos y que agradezca a Fileno, el villano que la acogió en su casa, sus servicios. El motivo de la esposa calumniada resulta secundario en el final de la comedia, centrado en el reconocimiento de los hijos como príncipes: «Aquí acaba la historia verdadera/ de Ursón y Valentín, reyes de Francia» (vv. 3200-3201).

El amigo por fuerza, comedia palatina compuesta en 1599, se desarrolla en un tiempo indeterminado y entre dos cortes, la de Hungría y la de Bohemia, del Sacro Imperio Germánico. El telón de fondo son las guerras y afrentas entre las dos naciones, que a su vez provocan juegos de conciertos matrimoniales que no vienen al caso. La protagonista se llama, de nuevo, Lucinda²⁵, y aunque en la comedia hay un componente de persecución, el núcleo argumental difiere del de las anteriores. El conde Astolfo pretende a la infanta Lucinda y ambos gozan sus amores, pero el honor de esta

²⁵ Pontón y Laplana [2002: 926] afirman que «la presencia de Lucinda, infanta de Hungría, como dama protagonista, nos permite asociar el contenido de la comedia con aquellas en las que Lope homenajea a Micaela de Luján». En esta línea se sitúa también *Lucinda perseguida*. Sobre el llamado «ciclo de Lucinda», ver Borrego [2018: 27].

es vigilado de cerca por su hermano, el príncipe Turbino, quien a su vez está en amores con Lisaura, la hermana de Astolfo. Una vez que Turbino descubre la relación de su hermana Lucinda con Astolfo, no puede vengar su honra como debiera, a causa de sus propios amores con la hermana de Astolfo, y así se convierte en «el amigo por fuerza». La persecución en esta comedia es ajena a la calumnia²⁶, por lo que incidiremos menos en ella. Por diversas situaciones ajenas a su voluntad, Astolfo cae prisionero, pero logra escapar animado por Lucinda, quien le jura amor eterno y envenenarse antes que casarse con otro hombre.

LUCINDA. Tened, mi bien, confianza
a la fe con que os adoro,
aunque el ser mujer me alcanza,
que en sangre y real decoro
no hay bajeza ni mudanza.
Para vos nací, mi vida,
y la que tengo perdida
por vos la estimo de suerte,
que hallaré vida en la muerte
y no vos mi fe rompida.
Mi padre puede forzarme,
ir puedo, amigo, a casarme;
pero cuando cierta quede,
también amor darme puede
venenos para matarme.
Y en lo que es vuestra prisión,
escondeos, que es desatino
poneros en ocasión. (vv. 1123-1140)

Lucinda, a su vez, huye de Hungría, cuando es raptada por un caballero que resulta ser su hermano, quien la pone a buen recaudo en una cabaña hasta que todo se pueda resolver. Ambos reconocen su desdicha y la de sus amantes:

LUCINDA. ¡Astolfo mío! ¡Conde de mis ojos!
Quítase la banda el príncipe.
TURBINO. No soy el conde, aunque en amor le igualo.
Un hombre soy, que soy por fuerza amigo.

²⁶ Según Pontón y Laplana [2002: 927], también es ajena «la ocultación de la identidad, lo que favorecería ese paso de la tragedia a la comedia».

Tu hermano soy, Lucinda, alza los ojos,
que, aunque fuera razón pasarte el pecho
por la bajeza de querer al Conde
tan atrevidamente que en palacio
con escalas entrase hasta tu cámara,
debo mirar que eres mi propia sangre,
que eres mi honra y que guardarla debo,
y esto no fuera parte en esta injuria
si fuera solo para perdonarla,
sino el ver que tenemos una estrella,
una desdicha igual, como una sangre.
Si tú quieres al Conde, yo a su hermana;
Lisaura es mi mujer; quiéralo el cielo;
procuremos que el Conde sea tu esposo.
Vuelve conmigo, y de secreto vamos
donde, escondida en casa de Lisaura,
podamos ver lo que mi padre intenta
y sepamos del Conde lo que hace.
No quiero que me des aquí disculpa;
el tiempo es breve y el peligro grande.

LUCINDA. En tus manos estoy, dame la muerte. (vv. 1498-1518)

Ella, huida y menospreciada, se puede considerar otra «perseguida», pero las tornas cambian cuando el «perseguido» vuelve a ser Astolfo, a quien el ejército enemigo ha conseguido atrapar y encerrar en una torre, donde se finge loco furioso y se desespera al tener noticia del rapto de la infanta Lucinda.

ASTOLFO. Y salte allá, que en llegando
aquesta imaginación,
no sé si haciendo o hablando
mayores locuras son
las que se cuentan de Orlando.
¡Oh, terribles pensamientos!
¡Oh, insufribles fantasías!
¡Oh, mal nacidos contentos!
¡Oh, fingidas alegrías!
¡Oh, injustos atrevimientos!
¡Dejadme, sombras, aquí
acabar mi triste vida!

¡Llegad, que licencia os di,
si por cosa tan rendida
ya no hacéis cuenta de mí!
¡Quítateme de delante,
preguntador de mi vida,
que para volverte Atlante
tengo a Medusa esculpida
en mi escudo de diamante!
¿Pensáis que soy el que fui?
¡Mentís, sombras, que no soy! (vv. 1585-1606)

Finalmente, Turbino, Lisaura y Lucinda, mediante ingeniosos ardides, logran liberar a Astolfo del cautiverio, en un episodio en el que la misma Lucinda apuñala al alcaide. Tras muchos y variados avatares todo se arregla con las paces entre los reinos y los esperados matrimonios. La peculiaridad de esta comedia es que no hay una clara víctima inocente ni calumniada, aunque sí existe una persecución hacia los amores de dos jóvenes, en este caso de alta escala social, sin grandes diferencias que puedan poner en peligro la relación. En cierto modo, la persecución se dirige hacia los dos, el perjuicio se reparte entre ambos, como se ve en los citados discursos. Otra diferencia sustancial es que el supuesto «perseguidor», el príncipe Turbino, no es un poderoso enamorado de la dama que hace lo que sea para gozarla, sino su propio hermano, por lo que el motor de sus actos no es la lascivia sino la custodia de la honra familiar. A su vez, la persecución queda atenuada por los sentimientos amorosos de Turbino hacia Lisaura, la hermana del hombre que afronta su honra. Esta es una de las obras en las que más claramente se puede comprobar ese hibridismo genérico del que hablábamos al principio, pues lo que debería haber devenido en tragedia por el deber de la restitución de la honra, se resuelve mediante sucesos novelescos en los que se incluyen graciosas escenas de enredo y, por supuesto, final feliz.

Cerramos este ciclo con *Los embustes de Celauro*, obra compuesta por Lope en 1600 y, por tanto, la más cercana en el tiempo a *Lucinda perseguida*, en la que se plantea el mismo argumento, pero centrado en el punto de vista del traidor, enamorado de una mujer casada en secreto con otro hombre. Se sabe que al menos se representó una vez, por la compañía de Baltasar Pinedo²⁷. Del corpus seleccionado es la única que no es palatina, pues la acción se desarrolla entre una aldea de entorno agreste y un paisaje

²⁷ Al parecer, la comedia fue vendida por Lope de Vega al autor Baltasar Pinedo, en cuya compañía teatral actuaba Micaela de Luján, por aquellos años en amores con el Fénix. Para más datos de la representación, ver Presotto [2002: 1224].

urbano, con esporádicas alusiones a Italia pero también a ciudades españolas²⁸. Este contexto favorece un amable costumbrismo, que se despliega en escenas de juego, de bromas entre villanos y criados rústicos, etc. La época no es indefinida ni remota, pues la acción se desarrolla en el mismo siglo XVII. Entroncada, como otras, con la *novella* italiana, pero esta vez sin fuente concreta²⁹, la obra plantea el tema del falso adulterio, aunque, una vez más, no deriva en tragedia. La solución feliz y la presencia de varias escenas cómicas atenúan la severidad del asunto planteado y sus consecuencias. El galán Lupercio se enfrenta con su padre, Gerardo, ante la negativa de este a que su hijo se case secretamente con Fulgencia; pero la realidad es que los jóvenes llevan casados ya diez años y tienen dos hijos. El malvado Celauro, amigo de Lupercio pero locamente enamorado de Fulgencia, hace creer a esta que su esposo le engaña con otra dama. Celauro comienza una cadena de embustes que pasan desde crear situaciones que hacen creer lo que no es hasta convencer a su propia hermana, Leonela, de fingir que corresponde al amor de Lupercio. Los celos de Fulgencia aumentan ante los falsos indicios de adulterio y la empujan a irse de la casa conyugal: Celauro, sibilamente, la acoge en casa de su tío. Para desesperación del embustero, los esposos se reconcilian, por lo que aquel urde nuevas mentiras que provocan, esta vez, los celos de Lupercio. En este punto climático, Lupercio pierde los nervios, repudia a su mujer sin escuchar sus razones, está a punto de matarla y le arrebató a los hijos:

LUPERCIO. ¡Ah, mujer fingida,
 áspid que entraste en mi pecho
 y estás en el alma asida!
 Sanguijuela de mi honor,
 que en él, pegada has sacado
 toda su sangre mejor,
 fuego en nieve disfrazado,
 pensamiento de traidor. (...)
 Abreviemos de razones

²⁸ En ARTELOPE se clasifica prioritariamente como «comedia urbana», y de modo secundario como «comedia villana» (<http://artelope.uv.es/basededatos/browse-record.php?action=browse&-recid=120#caracterizaciones>: consulta 21/03/2021).

²⁹ Ver Presotto [2002: 1223-1224]. El estudioso habla de «motivos lexicalizados» procedentes de la novela amorosa de tradición italiana, como «el engañador que mina la armonía de la pareja de amantes, el presunto adulterio, el conocimiento de rasgos físicos íntimos (el lunar bajo el pecho izquierdo de la dama) como prueba de la traición, o la supuesta adúltera que evita la punición en el último instante» [Presotto, 2002: 1223].

sin hablar ni preguntar
causas justas ni ocasiones;
que esta daga ha de pasar
aquí tus dos corazones. (vv. 1872-1909)

Ella lo niega y, resuelta en llanto, pregunta a Lupercio las razones de su desprecio, aunque se deduce que, muy a su pesar, ya ha percibido la calumnia:

FULGENCIA. Que os juro, dulce señor,
que en mi vida os ofendí,
si no es ofensa el amor,
que el quereros más que a mí
me obligaba a algún rigor. (...)
¿Qué os han dicho, mi señor,
dulce bien mío y mi vida,
que con tanto desamor
me llaméis vuestra homicida,
fe falsa y paz de traidor? (vv. 1925-1939)

El desprecio de Lupercio hacia su mujer llega al límite de la crueldad cuando le arrebató a los hijos, pero ella mantiene la dignidad y hasta el final defiende su inocencia:

LUPERCIO. ¡Quítalos de aquí!
FULGENCIA. ¡Señor!
 Ángeles, besadme.
LUPERCIO. ¡Suelta!
FULGENCIA. ¿A mí con tanto rigor?
LUPERCIO. Suelta, adúltera, resuelta
 en la infamia de mi honor. (...)
FULGENCIA. ¡Hijos, hijos!
LUPERCIO. ¡Ah, insolente!
FULGENCIA. A Dios pongo por testigo
 que estoy de culpa inocente. (vv. 2050-2069)

El periplo de la dama calumniada por un monte en busca de su familia es digno de lástima y finaliza con el acogimiento como criada en casa de Gerardo, el padre de Lupercio, quien cree que Fulgencia es una serrana. Lupercio busca desesperado a su

esposa creyéndola muerta, y cuando la encuentra en casa de su padre, de nuevo duda de ella y la vuelve a abandonar, negándole toda posibilidad de explicarse:

LUPERCIO. ¿Tú con mi padre? ¿Tú aquí?
 ¿Tú viva? ¿Tú labradora?
 ¿Tú en mi casa? ¿Tú señora?
 ¿Tú darme limosna a mí?
 ¿Qué puede querer tu pecho
 que ahora a tu gusto cuadre,
 sino deshorrar al padre
 como al hijo, infame, has hecho? (vv. 2721-2728)

Sin embargo, cuando se queda sola, reniega de Lupericio, lo que la asemeja a la protagonista de *Laura perseguida*, que, lejos de la tibia sumisión de otras «perseguidas», reprueba la injusticia y el comportamiento de su esposo, aunque muestra su satisfacción por haber recuperado a sus hijos:

FULGENCIA. Pero vete donde quieras,
 cazador acobardado,
 pues mis hijos he cobrado
 como tigre en tus riberas.
 Anda, aborrece a Fulgencia
 si te ha cansado su trato;
 que yo te prometo, ingrato,
 que vuelvas a la querencia.
 Huye y déjame con ellos,
 que ya sospecho que vas,
 villano, volviendo atrás,
 la cabeza para verlos. (vv. 2753-2764)

Finalmente, tras un ritmo vertiginoso de acontecimientos y embustes, Celauro reconoce sus fechorías. Es evidente la gran similitud de Celauro con el conde Rogerio de *Lucinda perseguida*, sobre todo en la capacidad para acumular mentiras y engaños (casi) perfectamente conseguidos, pero con la diferencia de que Celauro termina confesando todas sus culpas, mientras que nuestro Conde intenta escaparse y solo pide perdón cuando no le queda más remedio. En cuanto al desenlace de esta comedia, es llamativa la cerrazón de Lupericio, pues incluso cuando Celauro le ha revelado sus mentiras y vuelve a la casa de su padre, sigue insultando a su mujer cuando le recibe

(«¡Desvía, falsa, engañosa!», v. 3131), pues recela del intento de matrimonio de su padre con Fulgencia. Y una vez más, el arreglo final es apresurado: Gerardo reconoce a sus nietos y acepta el matrimonio de su hijo, por cuya parte no hay ni una sola palabra de petición de perdón a Fulgencia, dama calumniada hasta límites insostenibles.

* * *

La figura de la dama calumniada se plantea con cierta frecuencia en comedias de honor, la mayor parte palatinas, de la temprana etapa teatral de Lope y se consolida en torno a 1600, fecha en la que el afianzamiento y éxito de la comedia nueva era ya un hecho. Son de destacar las tres comedias que incluyen en su título el adjetivo *perseguido*, bien diseminadas en la década (*El perseguido*: 1590; *Laura perseguida*: 1594; *Lucinda perseguida*: ca.1599-1602), pues sientan un patrón que presenta peculiaridades y matices tanto en estas obras como en las demás. En el caso de la condición de la víctima, generalmente es una mujer, pero no siempre, pues el protagonista de *El perseguido* es un hombre, Carlos, calumniado por una mujer despechada, la duquesa Casandra. Esta mujer asume el papel de traidora, perseguidora y emisora de la calumnia, aunque en las demás comedias es un hombre el que asume estas funciones. En esta línea, también hay que decir que los cómplices del traidor son mujeres u hombres a la par, como se ha demostrado. Este reparto de funciones entre mujeres y hombres en su papel de perseguidores y/o víctimas demuestra que el patrón del inocente calumniado por un pretendiente decepcionado, aunque funciona generalmente con mujeres como víctimas y hombres como agresores, no es exclusivo. Por otra parte, la respuesta de las mujeres ante la desconfianza de su propio amante, inducido por el traidor, es muy desigual: la mayoría muestran sumisión y callan e incluso aceptan que ni se les pida perdón cuando sale a la luz la verdad; sin embargo, las protagonistas de *Laura perseguida* y de *Los embustes de Celauro* son mujeres con carácter que sí muestran su despecho y exigen justicia a sus amantes. También hay que hacer notar que en la mayoría de los casos se trata de relaciones desiguales, en las que el perseguidor disfruta de un estatus social más alto que su víctima. En cuanto a la relación de las protagonistas perseguidas de estas comedias con Micaela de Luján en su etapa de amores con Lope, solo es ligeramente demostrable en *Lucinda perseguida*, lo que se deduce de las propias palabras del Fénix en la dedicatoria. Finalmente, habría que apuntar la escasa fortuna escénica y editorial de estas comedias, que quizá se deba a la ausencia de datos de representación o a tratarse de obras tempranas. En todo caso, ninguna es canónica, y quizá sería enriquecedor seguir profundizando en este motivo, tan del gusto del primer Lope, en sus sucesivas fases teatrales.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO AYUSO, Ignacio [2011]: «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope de Vega», en Ignacio Arellano Ayuso, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 91-122.
- Artelope. *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega* [2011-2021], Universitat de València. <http://artelope.uv.es/basededatos/index.php?-link=Home>
- BOGSI, J. Peter [1956]: «*Laura perseguida, Lucinda perseguida y Nadie se conoce*». *Segismundo*, 1, 2, 1965, pp. 301-309.
- BORREGO, Esther [2018]: «Prólogo» a *Lucinda perseguida*, en *Comedias Lope de Vega. Parte XVII*, coord. D. Crivellari y E. Maggi, Madrid, Gredos, II, pp. 1-46.
- CAMPANA, Patrizia y Juan Ramón MAYOL FERRER [1997]: «Prólogo» a *El nacimiento de Ursón y Valentín*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, dirs. A. Bleuca y G. Serés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, II, pp. 983-996.
- COUDERC, Christophe [2015]: «Falsa acusación y teatralidad en *Laura perseguida* de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 3.1, pp. 7-18.
- FERRER VALLS, Teresa [2005]: «Aventuras novelescas en el teatro de finales del siglo XVI: heroínas perseguidas en el teatro de Cristóbal de Virués y Francisco Agustín Tárrega», en *XXVIII Convengo Internazionale Romanzesche avventure di done perseguitate nei drammi fra '4 e '500*, ed. M. Chiabò, Roma, Torre d'Orfeo, pp. 319-342.
- *et al.* [2020]: *Las comedias y sus representaciones. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. <http://catcom.uv.es>
- GARCÍA-REIDY, Alejandro [2005]: «La mujer perseguida en el teatro español de los siglos XV y XVI: la perspectiva de la crítica», en *XXVIII Convengo Internazionale Romanzesche avventure di done perseguitate nei drammi fra '4 e '500*, ed. M. Chiabò, Roma, Torre d'Orfeo, pp. 497-507.
- HALEY, George [1977]: *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, Universidad de Salamanca.
- IRISO, Silvia [2002]: «Prólogo» a *Laura perseguida*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, I, pp. 37- 56.
- y María MORRÁS [1997]: «Prólogo» a *Comedia nueva del perseguido*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, dir. A. Bleuca y G. Serés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, I, pp. 257-272.

- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON [1940, 1968]: *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, The Modern Language Association; *Cronología de las obras de Lope de Vega*, trad. M^a R. Cortés, Madrid, Gredos.
- OLEZA, Joan [1997]: «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. D. McGrady y estudio preliminar de J. Oleza, Barcelona, Crítica, pp. I-LV.
- PONTÓN, Gonzalo y José Enrique LAPLANA [2002]: «Prólogo» a *El amigo por fuerza*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, II, pp. 923-944
- PRESOTTO, Marco [2002]: «Prólogo» a *Los embustes de Celauro*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, III, pp. 1223-1236.
- ROTUNDA, Dominic. P. [1942]: *Motif-index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington, Indiana University [Studies in Italian litno, 46, 1982 (nueva edición)].
- THOMPSON, Stith [1975]: *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths*, Bloomington, Indiana University Press.
- VEGA CARPIO, Lope de [1997]: *Comedia nueva del perseguido*, ed. S. Iriso y M. Morrás, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, dir. A. Blecua y G. Serés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, I, pp. 257-460.
- [1997]: *El nacimiento de Ursón y Valentín*, ed. P. Campana y J. R. Mayol Ferrer, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, dir. A. Blecua y G. Serés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, II, pp. 981-1148.
- [2002]: *Laura perseguida*, ed. S. Iriso, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, I, pp. 37-174.
- [2002]: *El amigo por fuerza*, ed. G. Pontón y J. E. Laplana, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, II, pp. 923-1080.
- [2002]: *Los embustes de Celauro*, ed. M. Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, III, pp. 1223-1352.
- [2018]: *Lucinda perseguida*, ed. E. Borrego, en *Comedias Lope de Vega. Parte XVII*, coord. D. Crivellari y E. Gillani, Madrid, Gredos, pp. 1-166.