



PROJECT MUSE®

Un breve olor de corte para *La noche de San Juan*, de Lope

Luis Caparrós Esperante

Bulletin of the Comediantes, Volume 42, Number 1, Summer 1990,
pp. 93-117 (Article)

Published by Bulletin of the Comediantes
DOI: [10.1353/boc.1990.0017](https://doi.org/10.1353/boc.1990.0017)



➔ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/boc/summary/v042/42.1.caparros-esperante.html>

UN BREVE OLOR DE CORTE PARA LA NOCHE DE SAN JUAN, DE LOPE

LUIS CAPARRÓS ESPERANTE
Universidad de Valladolid

No hace mucho, con motivo de una reseña, tropecé con este drama de Lope de Vega, o mejor dicho, caí en él, pues a medida que tomaba y desarrollaba mis notas, más matices e hilos se desprendían de lo que, en un principio, pudo parecerme una ligera comedia palaciega,¹ eso sí, con ese especial *touch* de Lope que, más que a Lubitsch, parecía remitirme a Rohmer. Acabada y enviada la reseña, aún permanecía el texto abierto, con su invitación al juego de una noche de verano.

1. *Aquella noche de verano*

En el caso de esta comedia, conocemos buena parte de los entresijos y contexto de su representación.² El diligente conde-duque de Olivares, siempre dispuesto a halagar y entretener a su señor, Felipe IV, le preparó una fiesta para la noche de San Juan de 1631. La fiesta venía a ser como un adelanto del futuro Retiro, para lo cual pensó en los cercanos jardines del palacio del conde de Monterrey, en el entorno del actual palacio de Villahermosa, en el Prado.

La crónica de la jornada, recogida por Casiano Pellicer, nos narra, con derroche de detalles, la preparación y ejecución del festejo. Los preparativos, convendrá decir, fueron bastante precipitados, pues co-

menzaron a fraguarse a principios de junio, pero, como escribe el cronista anónimo, el conde-duque “se resolvió a mostrar hasta en esto el amor y el cuidado con que sirve al Rey nuestro Señor, y quan facilmente vence lo mas dificultoso en su nombre.”³ Esas dificultades, por supuesto, hubieron de proyectarse sobre Lope, quien compuso su comedia en tres días, mientras que don Francisco de Quevedo y don Antonio Hurtado de Mendoza, autores de la otra representada, llegaron a escribirla en uno solo.⁴ La representación de la comedia de Lope se hizo en segundo lugar y, probablemente, las prisas se reflejarían en el trabajo de los cómicos, “que por el poco tiempo que tuvieron los far-santes para estudialla no se pudo lograr todo el donaire de la invención y los versos,” según se nos dice de la primera obra representada.⁵ En un pasaje muchas veces citado, el mismo Lope señala, sobre el texto dramático, las particularidades de sus preparativos:

Sentados, haré Avendaño
 una comedia, que creo
 es retrato desta noche,
 en cuyo confuso lienzo
 tomó Lope la invención,
 y se ha estudiado y compuesto
 todo junto en cinco días.
 (I, 611-677)⁶

Hasta aquí todo se ajusta a lo previsible, más aun en el marco tan codificado de la Comedia y de las representaciones palaciegas, en particular.⁷ Quiere esto decir que argumento y tema se acomodan al momento festivo, con el amor —alegre y jovial— como principal hilo conductor. Y según era habitual en estas representaciones cerradas, el texto adquiere una fuerte docis de metateatralidad, de relativización de los límites entre ficción y realidad, entre personajes y espectadores, cómplices todos ellos de un divertimento familiar, hecho para nobles y a su mayor honra. Por ahí debemos entender el doble sentido del “retrato desta noche,” antes citado: es la noche de San Juan —todas las noches de San Juan— y es también *esta* —aquella— noche de San Juan de 1631.

Lope refuerza todo esto, no sólo con alusiones a la misma fiesta, o al Rey —allí presente— o a nombres ilustres, todos ellos público identificable, concreto, sino hasta con guiños intertextuales a los otros dos poetas copartícipes, bien instalados en la corte, a diferencia de él, y

muy especialmente a don Antonio Hurtado de Mendoza, quien incluso presta apellido a uno de los personajes.⁸

Todavía en un plano extratextual, al lector interesado le sorprenderá el agudo contraste entre aquel atribulado Lope de 1631 y el alegre chisporroteo de su obra. En efecto, Lope tenía entonces sesenta y nueve años y, por tanto, sólo le faltaban cuatro para su muerte, de la que abundaban los avisos. Es ese Lope del final, tan bien retratado por Juan Manuel Rozas,⁹ ya viejo y cargado con el peso de la ceguera, locura e inminente muerte de Marta de Nevaes. Para unos, viejo sacerdote licenciado. Para otros, poeta creador de sus propias reglas y empapado en pueblo. En lo íntimo, la vieja gloria con el orgullo baqueteado, que aspira aún al favor de una corte y de unos poetas cortesanos, mucho más jóvenes, entre los que nunca acabará por ser admitido. Es, finalmente, ese Lope que, meses antes, escribe al duque de Sessa:

Dias ha que he desseado dexar de escriuir para el teatro, asi por la edad, que pide cosas más seueras, como por el cansancio y afliccion de espíritu en que me ponen. Esto propuse en mi enfermedad, si de aquella tormenta libre llegaua al puerto; mas, como a todos les sucede, en bessando la tierra, no me acordé del agua. Ahora, Señor exm^o, que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas e conoçido, o que quieren verdes años, o que no quiere el çielo que halle la muerte a vn saçerdote escriuiendo lacayos de comedias, e propuesto dexarlas de todo punto, por no ser como las mugeres hermosas, que a la vegez todos se burlan dellas.¹⁰

La promesa no se cumplió, afortunadamente, y la invitación de la corte no era en absoluto desdeñable para quien todavía aspiraba a sus favores. El Rey, una vez más, habría de ser público en una obra suya. Y aquella noche de junio madrileño, bajo las alegres enramadas del Prado, el mismo Felipe IV, acabada la colación, entraba a ocupar su asiento frente al escenario. Iba, según nos dice el cronista, “en balona de puntos sin aderezo, el herreruero y el sombrero del color referido, y el broquel en la cinta.”¹¹ La representación podía comenzar.

¿Y la obra? La obra, pese a todo lo anterior, es un derroche de ligereza y juventud.

2. Amor y geometría

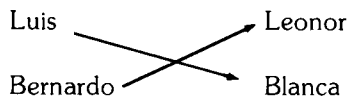
Dejemos, al menos de momento, cuanto ello puede suponer de adecuación al contexto festivo al que el drama se destina. Fijémonos, sobre el solo texto, que aquí no hay padres ni viejos: sólo jóvenes, y la autoridad paterna está delegada en dos hermanos, nobles, enamorados y jóvenes. Una autoridad muy relativa, pues, como relativas son las normas en la noche de San Juan.

El armazón de la obra es extremadamente sencillo, lo cual, como no hace falta insistir, no es nada sencillo. Tanto el argumento como la disposición de los personajes muestran una estructura férreamente simétrica: dos hermanas y dos hermanos a punto de intercambiarse en matrimonio. No parece casual que cada grupo responda a las mismas iniciales: *L* de Luis-Leonor y *B* de Bernardo-Blanca. La tentación geométrica del intercambio está servida, pero fuera de ese lazo tan cerrado quedan los dos auténticos enamorados de las damas: don Juan y don Pedro. Sin embargo, pese a las apariencias, uno y otro continúan la simetría entre sí y con respecto a los dos grupos anteriores. Como enseguida veremos, uno y otro ejercerán una paradójica tercería en el primer y tercer acto, respectivamente. Del mismo modo, el relato de su inicio de relaciones con las damas, en boca de cada una de ellas, se hace en idéntico contexto, al comienzo del primero y segundo acto, respectivamente.¹² Por todo ello, podríamos hablar de un procedimiento paralelístico, si tenemos en cuenta el gusto de Lope, y a partir de él, de la Comedia, por la adaptación dramática de procedimientos líricos.

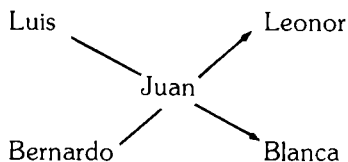
Don Luis, el primer hermano, define así el nudo real y simbólico del drama: "Porque siendo doña Blanca / buena para mí, su hermano / es bueno para Leonor." A lo que inmediatamente contesta don Juan, el frustrado pretendiente: "Y es el argumento claro: / no hay sino trocar hermanas" (I, 1086-1090). Precisamente, el argumento del drama consiste en la ruptura de ese argumento. Podríamos así adelantar la conclusión: el amor no es claro, no es simetría, el amor no es lógica, el amor no sigue los pasos establecidos por la contradanza.¹³ Una idea cargada de razones vitales para el propio Lope, quien podría hacer suya aquella afirmación del viejo romance del conde Claros —héroe invocado por Leonor (I, 161): ". . . que los yerros por amores / dignos son de perdonar."¹⁴ Ese sería el sentido y la paradójica justificación de la estructura rígidamente simétrica desenvuelta por Lope.

La idea de juego está presente a lo largo del texto, sea en su vertiente puramente placentera —la contradanza vista—, sea como apues-

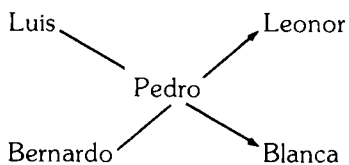
ta y riesgo. Se trata de un juego de damas, real y simbólico, si no son las poderosas damas del ajedrez,¹⁵ y donde no pueden faltar tampoco los barrocos naipes.¹⁶ Pero antes de observar el movimiento —y los móviles— de las diferentes piezas, cabe dibujar la figura geométrica del conflicto, que es un aspa:¹⁷



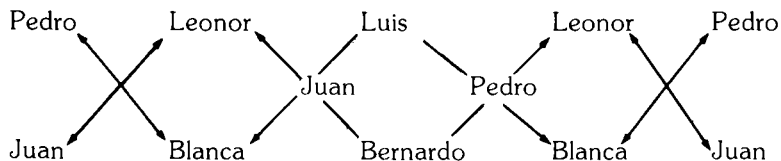
O dicho de otro modo: LB/BL. Pero esa estructura, dibujada desde el primer acto, se complica con la intervención de los dos galanes extraños. En el primer acto, las circunstancias, carácter y obligaciones de don Juan, del pobre don Juan, lo obligan a encerrarse en la lógica de los dos hermanos y a ejercer, contra su sentir, la tercería:



De un modo semejante, en el tercer acto, será don Pedro quien se encierre a su vez en una lógica semejante, como nudo entre las piezas:



Todo ese entrecruzamiento de líneas, afectos y tercerías, presentes desde casi el comienzo, podría ser prolongada hasta el final en una perfecta trenza:



en concreto, llega a revelar rasgos sorprendentes de lo que bien pudiéramos llamar un paganismo melibeico:

No es culpa lo que procede
de la fuerza, ni yo tengo
más ley que tu voluntad,
más fe que tu pensamiento.
Dime tú, pues que de mí
te dio el cielo el mero imperio:
“Leonor, en esta desdicha
este remedio tenemos”;
que si fuere atropellar
vida, honor, hermanos, deudos,
patria, y aun alma, aquí estoy.
(II, 1734-1744)

Y todo ello se da — conviene resaltarlo para nuestro caso — en esa mágica noche de San Juan, que es literalmente una noche marcada por el paganismo amoroso y, como el carnaval, un aliviadero de las normas que rigen durante el resto del año, una invitación a poner el mundo al revés.²² “Toda esta noche es de amores,” exclama doña Blanca (II, 1460). Y Tello, el gracioso: “¿Sasté no sabe / que es aquesta noche libre?” (II, 1974-1975). O don Pedro: “Extrañas cosas suceden / una noche de San Juan” (II, 2187-2188). De este modo, la transgresión o la inversión de valores se ampara “legalmente” bajo su manto.

Junto a ellas, los galanes palidecen, si no resultan decididamente ridículos. Ante todo, en ellos impera la pesada y hasta fastidiosa obligación de cumplir con un papel preestablecido, con unas normas de conducta de las que no saben cómo librarse. Pongamos por caso a don Juan, personaje nada donjuanesco, por cierto. El resulta ser la aguja que conduce el hilo del enredo contra sus propios intereses. Cuando, como emisario o tercero de don Luis, propone a don Bernardo las aspiraciones de aquél a la mano de doña Blanca, recibe, en justa reciprocidad, la propuesta similar de éste por doña Leonor, por su Leonor. Don Juan, en ese mismo momento, da por perdida la batalla sin luchar:

¿A quién jamás sucedió
desdicha como la mía,
que yo mismo persuadía
lo mismo que me mató?

¿Que busqué el veneno yo?
 ¿Que yo mi homicida fui?
 ¿Que yo vine a concertar
 en cuanto me ha de matar?
 ¿Y que las armas les di?
 Esto no fue culpa mía,
 sino de mi mala estrella.
 sino de mi (I, 759-769)

En íntima confesión, pues se trata de un aparte, “decoro” y “temor” anulan la esperanza:

¿Qué haré? Pues decir no puedo
 a don Bernardo que adoro
 a Leonor, por su decoro
 y por tener justo miedo
 de su hermano, si bien quedo
 sin esperanza; morir
 es fuerza. . .
 (I, 788-794)

Frente a la firmeza y bizarrías de Leonor, don Juan, el galán primero, quien habrá de recibir finalmente su premio, demuestra a lo largo de la obra una extraordinaria pusilanimidad.²³ En el tercer acto, a punto de deshacerse el enredo y la obra misma, aún duda y teme. Tanto, que su criado Tello habrá de despabilarlo con estas palabras:

...Don Juan,
 ¿qué estás mirando? ¿Qué aguardas?
 Mira que dan a Leonor;
 di que es tuya, llega y habla.
 ¿Quieres tú que te la metan
 con una cuchar de plata
 dentro de la boca?. . .
 (III, 2981-2987)

Que la mirada de Lope sobre su galán protagonista es irónica y un punto bufa, no cabe duda. Más aun si tenemos en cuenta que, tras atreverse por fin, recibe esta razonabilísima respuesta de don Bernardo:

Don Juan, mi amistad se agravia,
 no de querer a Leonor,
 mas de no decir que estaban
 en estado vuestros pechos,
 que la pretensión dejara
 desistiendo de la empresa.
 (III, 3000-3005)²⁴

Esta respuesta está cargada de ironía dramática. Con ella, no sólo se deja en el aire toda la actuación del galán principal, sino que la misma fábula, el enredo, estalla como una pompa de jabón. Al margen, y como consecuencia lateral, ¿hasta qué punto es un homenaje serio a Hurtado de Mendoza la homonimia del galán? Pero ya hablaremos de poetas. . .

Antes, un par de apuntes más sobre lo que vengo diciendo. Ese mismo don Bernardo, quizás el más rígido de los personajes, participa de aquel malestar ante sus nobles obligaciones. En el preámbulo del desenlace, cuando ya todas las normas han sido puestas patas arriba, no sufre un arrebato de cólera ni un furor vengativo, sino que busca “con qué *traza* / salga yo de aquí con honra” (III, 2920-2921). La salida honrosa es cuestión de *traza*, de ingenio, diríamos, y no de violencia o estómago. Y don Luis, de un modo semejante a otros héroes de comedia, maldice de su papel dramático:

. . . ¡Oh leyes humanas
 e inhumanas! Que a los hombres
 nos toque, por muchas causas,
 el servir a las mujeres,
 el acudir a las galas
 (que es lo que ellas más estiman),
 el sustentar las, el darlas
 hasta la sangre y la vida
 y algunas veces el alma,
 está bien; dellas nacimos,
 que ya con esto se paga;
 pero ¡que el mundo haya puesto
 nuestra honra, nuestra fama
 y autoridad en sus manos! . . .
 (III, 2847-2860)

Pero ya él mismo ha dicho, al principio del drama, “que olvidan obligaciones / amorosos pensamientos” (I, 429-430). En fin, de ese modo tan poco heroico, la resolución de la obra dejará fuera, compuestos y sin dama, a los dos hermanos. El dibujo exquisitamente simétrico LB/BL se diluye en la madrugada

4. *Simbolismo de la luz*

En la arquitectura del drama cuenta mucho el simbolismo de la luz, que lleva a recordar *El sí de las niñas*, de Morafín hijo, si bien como un reflejo invertido.²⁵ Allí, las sombras oscurecen el entendimiento, hasta que la luz-razón reestablece el orden perdido. Aquí, las sombras disuelven el esquemático y racional dibujo de los dos hermanos y en el laberinto mágico de la noche —magia de San Juan—, barajados los danzantes, se alcanza la solución. Allí, el orden moral amenazado se mantiene sin necesidad de llegar al arrepentimiento. Aquí, raptos, escapadas nocturnas, damas amparadas bajo techo ajeno, sobornos a la justicia, se suceden sin empañar el final feliz, con las primeras luces del alba.²⁶

Veámoslo en detalle. El primer acto transcurre por la mañana, según puede desprenderse de I, 822²⁷. El segundo acto va desde las cuatro de la tarde (II, 1215) hasta plena noche de San Juan. A lo largo de esa tarde, los personajes invocan una y otra vez la noche, como propicia para sus fines. Así, Blanca abre el acto con una llamada que se reitera hasta el umbral mismo de la noche:

¡Ay, noche, que siempre en ti
libra amor sus esperanzas,
corre, que si no le alcanzas
no queda remedio en mí!
(II, 1186-1189)

Yo muero, y la noche duerme.
(II, 1238)

Sólo para ser su esposa
me falta que aquesta noche
sus estrellas me socorran.
(II, 1417-1419)

Por fin, el tercer acto se abre con el tímido anuncio del amanecer: “que aún el alba bosteza y no despierta” (III, 2210). Durante todo ese acto, los personajes pasarán a quejarse por la tardanza de la luz, del “perezoso día” (III, 2497), que solamente al final aparece, si bien de un modo muy indirecto (III, 2889-2890, 2971-2973). Las referencias al día y a la noche serán constantes, noche deseada cuando el día y día deseado cuando la noche. Esa recurrencia —ese nuevo “cruzado”— consigue hacer del paso del tiempo, de su materialización y densidad, parte sustancial del argumento de la obra.

Y si antes hablaba del paso de procedimientos líricos a la construcción dramática, ahora podríamos destacar, en un plano metafórico, la aparición de un eclipse poético cuando Leonor, mediado el segundo acto, finge estar muerta ante el huidizo don Juan. Ese eclipse, verdadero anticipo de la noche, ocurre en el cénit de la obra, sobre los versos (II) 1631-1715. Don Juan, siempre tan lírico el hombre, exclamará:

Aquí, estrellas, que se eclipsa
la luna deste hemisferio.
Si soy la tierra, ¡ay de mí!,
que vine a ponerme en medio.
(II, 1634-1637)

En la confusión de la noche se incuba la solución, y la luz, tan invocada durante el último acto, sólo viene para confirmar el triunfo del amor sobre la geometría. Como dice Antonia, al comienzo del segundo acto: “Es, en secretos de amor, / la luz el mayor contrario” (II, 1184-1185).

5. Arte y artificio

Si antes mencionaba a Moratín, ahora podríamos recoger otro curioso aspecto, también ligado a todo lo anterior: el tratamiento de las unidades, que bien podría incluirse en el rico despliegue metateatral de la obra. El viejo Lope, que aún en el prólogo a *La Dorotea*, del año siguiente, despreciaba las normas como “impertinentes,”²⁸ ahora las respeta con irónica —“impertinente”— ostentación.

La acción —ya lo hemos visto— es una sola, si bien como entrelazo de dos líneas simétricas. Además, a diferencia de otras comedias de capa y espada, en las que se acumulan enredos y nombres, Lope sabe

mantener la atención con una absoluta economía de medios y personajes.²⁹

Tomemos el esbozo de acción secundaria, centrada en las figuras de los criados Tello, Inés y Antonia: pues es eso solamente, un esbozo. Es curioso comprobar cómo sólo los primeros personajes en aparecer traen consigo sus criados, Inés y Tello, que reflejan el juego amoroso central. Blanca, por su parte, incorporará a Antonia, quien queda suelta, pues don Pedro o los hermanos no aportan pareja, como si Lope desechase, avanzada la comedia, el desarrollo de esa línea, que se revelaría superflua.

Por otra parte, la solución dada a esa acción secundaria permite variadas interpretaciones, según cómo se considere. En la escena final, Tello es asociado a Antonia, la única criada a mano, pues Inés se ha perdido allá por la mitad del segundo acto. ¿Se trata de desinterés por parte de Lope? ¿Es ironía, una repetición del juego de enredos? ¿Un descuido enmendado a medias y sobre la marcha? Muy probablemente sea todo eso al mismo tiempo.³⁰ En cualquier caso, en ese desenredo actúa el sentido lúdico del final, la exigencia codificada de fijar parejas, caiga quien caiga, impuesta cómicamente a Tello. Fijémonos en lo brevísimo del pasaje, un octosílabo, y no le demos más vueltas: Tello, “¿Y yo de quien soy?”; Don Pedro, “De Antonia” (III, 3029).

La economía de medios no significa, en nuestro caso, morosidad o retórica. La acción de la comedia, a salvo Aristóteles, es una acción a lo Lope:

Di, que ya el vulgo te aclama,
si acción a los versos das.
Porque en muchas ocasiones
que prevenir le pretende,
celebra lo que no entiende
no más de por las acciones.
(II, 1256-1261)

Lope, el del *Arte nuevo*, habla por boca de Antonia. Pero no debemos engañarnos por esa contraposición nobleza/vulgo, que concurre en varios momentos del drama como halago de su noble senado. Precisamente, en este drama Lope lleva a la práctica cuanto la cita anterior expresa. Es más, en varios momentos actúa la ironía como freno del conceptismo o de la fácil brillantez, y siempre en beneficio de la acción. Por ejemplo, cuando don Juan va a comenzar un parlamento

rimbombante hablando de “Amor, / señores, cuya tirana fuerza...,” es interrumpido por el gracioso Tello con un rotundo “qué entrada tan necia,” que corta de plano su desarrollo (III, 2987-2989). Y otro tanto sucede en este diálogo entre doña Leonor y su criada Inés:

DOÑA LEONOR Pues escucha un soliloquio,
de mis desdichas traslado.
INÉS No, por Dios, que son efetos
de menos satisfacción
y quitarás de invención
lo que gastes en concetos.
Poco más o menos, sé
cuanto me puedes decir.
(II, 1616-1623)³¹

En esa contraposición entre nobleza/vulgo, Leonor/Inés, Juan/Tello, ¿quién parece más cercano al sentir de Lope?³² Aparte cuanto ya hay de ironía dramática en lo metateatral, en estos casos parece envolver la especialísima relación del frustrado pretendiente Lope con su concretísimo público de nobles. Sin olvidar, por otra parte, el cultismo triunfante entre los que Lope ha llamado “ingenios mozos,” nobles y universitarios casi todos, Hurtado de Mendoza entre ellos.³³

Si ahora pasamos a la unidad de lugar, veremos un relativo respeto, con tres localizaciones urbanas, no alejadas entre sí.³⁴ Pero sobre todo importa la unidad de tiempo, que tanto enfatizaba Cascales.³⁵ En la despedida final, citada muchas veces por la crítica, se nos dice:

Aquí la comedia acaba
de la noche de San Juan,
que si el arte se dilata
a darle por sus preceptos
al poeta, de distancia,
por favor, veinticuatro horas,
ésta en menos de diez pasa.
(III, 3030-3036)

Observemos al margen que ese cómputo de diez horas es discutible, una bravata lopesca, pues entre la mañana del primer acto y el amanecer del tercero transcurre, necesariamente, más tiempo. Si fuesen las doce —como mucho— en I, y si son las cuatro al comienzo

de II, no pasaríamos al final de las diez de la noche. Incluso sumando diez horas a las cuatro de II, no pasaríamos de las dos de la madrugada.

Pero esos son matices sin mayor importancia. Lo que cuenta aquí es el énfasis con que Lope quiere insistir en esa unidad, tras haber hecho de su violación uno de los fundamentos de su arte nuevo. Hacia el final, encontraremos llamadas semejantes:

Vive Dios, que más extraña
 confusión no ha sucedido
 a hombre, y que se me acaba
 la paciencia imaginando
 que puedan desdichas tantas
 caber en sola una noche.
 (. . .) No cuenta cosas tan varias
 de Clariquea, Heliodoro.
 Las de Teágenes pasan
 en años, pero las mías
 en una noche. . .

(III, 2833-2838, 2841-2845)

Antes escribía que el paso del tiempo, su lenta densidad, se convertía en uno de los ejes argumentales de la obra. Ahora podemos comprobar cómo Lope ha fundido perfectamente ese hecho con su naturalísimo y hasta necesario respeto de la unidad de tiempo. Reclamamos como el último citado, unidos a las quejas por la tardanza de la luz o las sombras, subrayan el artificio.

6. *Arte y vida*

Como el lector habrá observado, una y otra vez he venido hablando de ironía. Esa constante ironía, visible tras cada uno de los aspectos analizados, no quedaría suficientemente explícita si no ponemos ahora el acento en su dimensión metateatral, la cual, por otra parte, ha ido emergiendo aquí y allá a lo largo de las páginas precedentes. Hemos visto el desacomodo de los personajes con su papel preestablecido, sea el de tutor, sea el de dama, sea el de galán, todos ellos cargados de responsabilidades y obligaciones. Responsabilidades y obligaciones que son, ante todo, literarias, parte de un código preciso, en dialéctica relación con los códigos sociales. Hemos visto también cómo el texto in-

cluye comentarios sobre otros textos, líricos o dramáticos o teóricos. Desarrollémoslo un poco más.

La experiencia sentimental de los personajes es constantemente contrastada con su experiencia literaria; quiero decir, con su modelo o arquetipo literario. Observemos, por ejemplo, las palabras que recogen las cuatro primeras rimas del drama: oír-callar-errar-sufrir (I, 1-4). Tenemos ahí, extractado y enfatizado por su lugar preferente en la primera redondilla y a final de verso, todo un modelo de experiencia sentimental. Oír, callar, errar, sufrir, sería el destino previsible de la dama que se ajusta a los cánones, a las reglas de conducta impuestas socialmente. ¿Ejercemos violencia sobre el texto aislando las palabras que llevan la rima? Juzgue primero el lector:

DOÑA LEONOR No sé si podrás oír
lo que no puedo callar.
INÉS Lo que tú supiste errar,
¿no lo sabré yo sufrir?
(I, 1-4)

Hay aquí como dos textos superpuestos: el discurso explícito y el discurso implícito que viene sugerido por esas cuatro palabras. Como dirá un poco más adelante doña Leonor: “que oír y no responder / sólo es bueno para estatuas” (I, 189-190). “Que los yerros por amores / dignos son de perdonar,” decía el romance.

A partir de esos cuatro primeros versos, los personajes van a modular todos los registros divergentes entre vida y teatro, entre realidad y literatura. Pocos versos más abajo, doña Leonor dirá que “las destemplanzas de amor / no requieren consonancias” (I, 13-14). Y del mismo modo, doña Blanca, ante una de las frecuentes salidas líricas del galán de turno, dirá: “Parece que versos haces” (III, 2715). En el acto segundo, doña Blanca pone esa confrontación en un primerísimo plano:

ANTONIA Toma un libro que hay aquí
de comedias.
DOÑA BLANCA ¿Para qué?
Pues si es de amores, yo sé
que él puede buscarla en mí.
¿No has visto aquellos afectos
tan vivos de dos amantes?

Pues di a los representantes
que vengan a hurtarme afectos.³⁶
(II, 1242-1249)

El viejo conflicto entre vida y arte alcanza a nuestros personajes. Sin embargo, el tablado es, frente a la vida real, un espacio de libertad para esas damas decididas de la comedia de capa y espada. Paradójicamente, la apuesta de doña Blanca o doña Leonor por la vida frente a la ficción solo es posible en el marco de la comedia.

En realidad, como hemos ido viendo, el poeta vital Lope está presente en todo momento, como demiurgo explícito del juego y baile dramáticos. Y está también, ya viejo, en la nostalgia del excursus de los versos 2540-2587 (III), que va más allá del bufo modelo quevediano propuesto por Stoll:³⁷ “¿Qué se hicieron gallardas y pavanas, / pomposas como el nombre, y cortesanas?” (III, 2546-2547). Del baile pasaremos a las modas, y en medio, como preocupación central de aquel Lope, obsesionado con el gongorismo de los “pájaros nuevos,”³⁸ la nueva poesía:

La novedad, don Félix, siempre agrada,
sea en razón o en sinrazón fundada.
Mirad que aun la poesía
no habla ya la lengua que solía.
(III, 2562-2565)

La novedad siempre agrada. El Lope del *Arte nuevo* lo tenía muy claro, y lo practicaba, pero a este Lope de 1631 la frase parece habersele vuelto en contra, como bien ha señalado Rozas, a propósito de un pasaje similar de la *Égloga* a Claudio.³⁹ Y fijémonos, de paso y como en voz baja, en el nombre de ese fugaz interlocutor de la cita: un (don) Félix que bien pudiera ser el propio poeta, personaje de sí mismo. Cuando Lope escriba, tres años más tarde, su última comedia, *Las bizarrías de Belisa* (1634), su texto se cargará de alusiones directas y mordaces a la nueva poesía, ahora veladas. El don Juan de esa comedia necesitará aclarar: “pero advertid que no soy / culto, que mi corto ingenio / en darse a entender estudia.”⁴⁰ “¡Mal año para los cultos!” exclamará el nuevo Tello.⁴¹

Darse a entender necesita estudio. En este drama, la proverbial llaneza y gracia de Lope podría ejemplificarse en la bellísima canción del segundo acto, comparabe a la tan conocida que comienza —y casi aca-

ba— por “Río de Sevilla.” El popularísimo, lo tradicional y lo claro —y lo surrealista, añadiría Alberti⁴²— se funden, junto a unas gotas de humor, en esta pequeña joya que el lector, cerca ya del final, agradecerá:

Salen de Sanlúcar,
rompiendo el agua,
a la Torre del Oro
barcos de plata.
Verdes tienes los ojos,
niña, los jueves,
que si fueran azules,
no fueran verdes.
Salen de Valencia,
noche de San Juan,
dos pescadas saladas
al fresco del mar.

(II, 2007-2018)⁴³

7. *Un breve olor de Corte*

Verso a verso, los cómicos de Avendaño alcanzaron el final de la obra. En el juego de espejos del drama, aquella noche y su festivo marco palaciego se habían integrado en el texto, del mismo modo que el texto formaba parte esencial de ese marco. Alrededor del tiempo real de la representación, el tiempo de la ficción lo antecedía y lo superaba, hasta tocar la madrugada. Casi entonces, la misma fiesta concluyó, al borde del alba de los amantes fingidos.⁴⁴ “Los coches de sus Magestades y las Damas discurrieron por el Prado, y habiendo dado algunas vueltas, al amanecer se recogieron, siguiéndolos quantos coches de Señores y Caballeros se hallaron en él.”⁴⁵ Lope de Vega no volvería a tener un encargo palaciego.

Recogido en su casa, podríamos imaginar al poeta arañando en el papel, quizás con gesto de cansada desazón, este hermoso soneto de sus *Rimas de Burguillos*:

Claudio, después del rey y los tapices,
de tanto grande y forastero incauto,

no tiene la jornada, a ver el auto,
qué te pueda escribir que solenices.

Fue todo cortesananas meretrices
de las que pinta en sus comedias Plauto;
anduve casto, porque ya soy cauto
en ayunarlas o comer perdices.

Ya los ventores, con el pico al norte,
andaban por las damas circunstantes:
que al recibir las cartas se da el porte

Partióse el Rey, llevóse los amantes,
quedó al lugar un breve olor de Corte,
como aposento en que estuvieron guantes.⁴⁶

Atrás quedaban los penúltimos sueños de una noche de verano.

NOTAS

1. Así la toma, por ejemplo, Emilio Cotarelo, en su introducción a la obra: "Esta comedia es más notable por su versificación y lenguaje que por el asunto, reducido a los apuros que pasan las damas que habían resuelto fugarse con sus galanes, ante los obstáculos y dilaciones nacidos de las circunstancias mismas de la noche que habían elegido para ejecutar su proyecto" (*Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*, VIII, nueva ed., RAE, Madrid, 1930, p. XVI). Como simple curiosidad, la opinión exactamente inversa, aunque tan dura, de David Castillejo, para quien "no es lo mejor suyo, a causa del verso, algo prosaico" (*Las cuatrocientas comedias de Lope*, Teatro Clásico Español, Madrid, 1984, p. 98).

2. Se conserva una crónica anónima con todos los detalles, publicada por Casiano Pellicer, en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804, pp. 167-190. De ahí la recoge Anita K. Stoll, en su edición de Lope de Vega, *La noche de San Juan*, Reichenberger (Ediciones Críticas, 16), Kassel-Zaragoza, 1988, por quien la cito en el texto.

3. *Ibidem*, p. 167.

4. *Ibidem*: "Y para primera prevención de la fiesta, que había de constar entre otros aparatos de dos comedias nuevas que aun no estaban escritas, ni imaginadas, ordenó S.E. á Lope de Vega que escribiese la una, que lo hizo en tres días; y á Don Francisco de

Quevedo, y á Don Antonio Hurtado de Mendoza la otra, que la acabaron en solo uno, entregándolas para que las estudiasen a las dos Compañías de Avendaño, y Vallejo, las mejores que hoy representan.”

5. *Ibidem*, p. 170.

6. Cito en el texto, desde ahora, por la ed. cit. de A. K. Stoll, con indicación de acto y número de versos entre paréntesis. El cronista relata así la representación de la obra: “Estando ya sentados todos se empezó la segunda farsa, que fue la de Lope de Vega, llamándose La Noche de San Juan, retratando en ella las alegrías, licencias, travesuras y sucesos de la misma noche, escrita con toda la gala, donaire y viveza que ha mostrado este maravilloso Ingenio en tantas como ha escrito, en que ninguno del mundo le ha igualado, y de quien los que agora florecen en este arte le han aprendido. Representó al principio una Loa suya de apacibles y extremados versos, en que una villana hablaba con los Reyes y los Infantes, celebrando sus heroicas virtudes merecedoras de mayor voz, y de ocupar todas las plumas: y entre otras buenas partes que tuvo fue ser breve, y elegantemente representada, ayudándose de tres bayles muy gustosos, compuestos por Luis de Benavente, persona de gran primor en este ejercicio” (*ibidem*, p. 172).

7. Y no debe olvidarse la misma extremada codificación de la etiqueta cortesana, del abrumador detallismo del protocolo, descrito con irritante parsimonia y celo por el cronista.

8. Vid. lo que sobre este particular escribe Anita K. Stoil, en *op. cit.*, *passim*. No quiere esto decir, sin embargo, que la obra exigiese público tan específico. M. G. Ticknor ya señalaba en su día, a propósito de esta comedia, “que su estilo y manera eran siempre los mismos, ora escribiese para la turbulenta plebe que se agolpaba a los corrales, ora para un auditorio corto y escogido, reunión de lo más brillante y granado de la corte” (*Historia de la Literatura Española*, Rivadeneira, Madrid, 1851, p. 323). Otro tanto escribe N. D. Shergold, desde el punto de vista de su puesta en escena: “The text itself was not printed until 1635, and in its present form is indistinguishable from other plays written for the corrales” (*A History of the Spanish Stage*, Oxford University Press, Oxford, 1967, p. 278).

9. Juan Manuel Rozas, *Lope de Vega y Felipe IV en el “ciclo de senectute”*, Universidad de Extremadura, Badajoz-Cáceres, 1982.

10. Epistolario de Lope de Vega, IV, ed. Agustín G. de Amezcua, Madrid, 1943, p. 144.

11. En Stoll, *op. cit.*, p. 172.

12. A lo que bien podría sumarse la perpendicular geográfica trazada por los dos amantes, ya señalada por Stoll: “Geographically, neither of the two gentlemen chosen by the ladies for their mates is from Madrid (one is from Seville via Peru and the other is from Navarre). The actions of the pairs of lovers sustain the balanced opposition established by the geography” (*ibidem*, p. 14).

13. Cfr. Diego Marín, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, University of Toronto Press Ediciones de Andrea, México, 1958, p. 147: “La comedia está sentida

como una contradanza dramatizada (. . .) Y como en la contradanza, es el paralelismo y simetría de los movimientos lo que impone orden y unidad al complicado conjunto, hasta quedar las parejas frente a frente en la misma posición del principio." En el texto, los personajes no dejan de observarlo: "No he visto tan mal cruzado / en cuantos bailes se han hecho" (I, 1091-1092), dirá Tello. Podríamos poner esto en conexión, por otra parte, con la referencia a los viejos bailes, de que se tratará más adelante.

14. En *Romancero español*, ed., ed. Luis Santullano, Aguilar, Madrid, 1968, p. 219.

15. Cfr. I 893-895: ". . . y han hecho trueco / de damas, como si entrambos / jugaran al mismo juego."

16. Cfr. III, 2229: "Su matrimonio trascartón le ha dado." Según el Diccionario de Autoridades, con *trascartón* se hace referencia a un "lance del juego de naipes, en que se queda detrás la carta con que se gana, y la que hace perder se anticipa a ella." Como puede verse, lo mismo sucede en nuestro argumento.

17. Para Marín, como después para Stoll, la figura sería la del triángulo, "dos triángulos amorosos de amantes y hermanos cuyos afectos también se entrecruzan y condicionan en complicados arabescos" (*op. cit.*, p. 146). Por ello, Marín dibuja dos triángulos simétricos, con Juan-Leonor-Bernardo y Luis-Blanca-Pedro, en cuyo espacio intermedio se cruzan las líneas de parentesco. Sin desechar la idea, creo más bien que el conflicto —o vale decir, el argumento— viene marcado por la idea de trueque entre hermanos, por el "cruzado", que sería el marco en torno al cual se dibuja el resto de las relaciones.

18. *Op. cit.*, pp. 152 y 172: "Hay obras finales como *La noche de San Juan* (1631) y *Las bizarrías de Belisa* (1634) en que la complejidad del enredo llega al máximo, contrarrestada sólo por el efecto unificador del artificioso paralelismo. Diríase que si las tramas iniciales parecían a menudo selvas caóticas, las postreras forman laberintos planeados con precisión geométrica. (. . .) [Ambas obras] representan un máximo recrudescimiento de los esquemas intrincados y artificiosos de intrigas paralelas y entrecruzadas. En realidad, *Las bizarrías* bate un *record* lopesco con sus dos intrigas principales, cuatro secundarias y dos ficciones improvisadas."

19. Cfr. la tantas veces citada descripción del subgénero por Bances Candamo: "Las de capa y espada son aquéllas cuyos personajes son sólo Caualleros particulares, como Don Juan, y Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo" (*Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, Tamesis Books, Londres, 1970, p. 33).

20. Stoll se fija en los posibles paralelismos con la obra de Hurtado *Cada loco con su tema*, y habla de "clear patterning" (*op. cit.*, p. 17). No sé, pero puestos a buscar, yo encuentro aun mayores semejanzas con *El marido hace mujer, y el trato muda costumbre, del mismo Hurtado* (*Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, BAE XLV, pp. 421-436). No se me escapa la posible objeción cronológica. En efecto, según G. A. Davies ("A Chronology of Antonio de Mendoza's Plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, 48

[1971], p. 107), este drama estaría compuesto en ese mismo año 1631 o en el siguiente. Sin embargo, pese a lo apurado de las fechas y a las posibles prioridades, el esquema básico es muy semejante. En esa obra, tenemos a dos hermanas casadas por fuerza con dos hermanos, el uno áspero y el otro razonable, un poco como ellas mismas. Además, los razonables se llaman, precisamente, Juan y Leonor, como los enamorados principales de nuestra obra. . . y como otros de la anterior. La comedia de Hurtado acaba con un gesto pretendidamente original, “de las buenas al revés” (p. 436), pues en vez de boda, tenemos separación de la mala pareja.

21. Cfr. Bruce W. Wardropper, *La comedia española del Siglo de Oro*, coeditada junto a E. Olson, *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 221 y 223: “Normalmente la comedia urbana española nos muestra el triunfo de las mujeres sobre los hombres. Las damiselas burlan a sus guardianes y a sus pretendientes no deseados, manipulando sucesos y personas hasta garantizar que no han de casarse con nadie que no sea el joven del que están enamoradas. En el escenario se conducen de forma contraria a las convenciones —y a la moral, a veces— para lograr sus propósitos. (. . .) La comedia de capa y espada raramente termina con una palinodia; más bien justifica el arrojar el guante a una sociedad juzgada demasiado represiva. Aun cuando la sociedad aparezca triunfante en el ritual del matrimonio, este doblar al final la rodilla ante ella no parece muy sincero.”

22. Cfr. Julio Caro Baroja, *La estación del amor. (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, Taurus, Madrid, 1979. Y en concreto, para Lope, vid. Ricardo del Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, RAE, Madrid, 1941, pp. 383-388.

23. Es más, en muchos momentos se produce una extraña inversión de papeles entre don Juan y su criado Tello, como ha sabido ver Theodore W. Jensen: “The Phoenix and Folly in Lope’s *La noche de San Juan*,” *Forum for Modern Language Studies*, XVI (1980), pp. 219-221.

24. Todavía un poco antes, don Bernardo ya lo ha anticipado: “Yo soy su amigo, y si a Leonor quisiera, / cuando le dije yo que la quería / lo mismo en confianza me dijera / y desistiera yo de mi porfía” (III, 2784-2787). Pero si tal hubiese hecho, no existiría comedia.

25. Y pienso, concretamente, en el magnífico artículo de Joaquín Casaldueiro “Forma y sentido de *El sí de las niñas*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11 (1957), pp. 36-56; después recogido en su *Estudios sobre el teatro español*, 3ª ed., Gredos, Madrid, 1972.

26. Cfr. la conocida carta de Leandro Fernández de Moratín a Godoy, del 20 de diciembre de 1792, en la que critica estos aspectos del drama del XVII: “Las doncellas admiten en su casa a sus amantes, mientras el padre, el hermano o el primo duermen; los esconden en su propio cuarto; salen de su casa y van a buscarlos a la suya para pedirles celos o darles satisfacciones; huyen con ellos y se abandonan a los extravíos más culpables de amor, como pudieran las mugeres más perdidas y disolutas. La autoridad

paterna se ve insultada, burlada y escarnecida. El honor se funda en opiniones caballerescas y absurdas," etc., etc. El paralelismo salta a la vista. (Cito por René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, 1970, p. 179.)

27. "Con vos a la tarde soy," dice ahí don Juan.

28. "Si algún defeto hubiere en el arte —por ofrecerse precisamente la distancia del tiempo de una ausencia— sea la disculpa la verdad; que más quiso el poeta seguirla que estrechase a las impertinentes leyes de la fábula" (Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Castalia, 1980, p. 61).

29. De los veintidós personajes que se anuncian, sólo nueve intervienen, en mayor o menor grado, en la acción. Los trece restantes, cuya finalidad es crear ambiente festivo, apenas ocupan unos 262 versos. Véase lo dicho más arriba, al final del segundo apartado, sobre este aspecto, junto a los comentarios de Marín.

30. Theodore W. Jensen ha buscado una explicación lógica para este hecho, pero, como es general en su artículo, se trata de una hiperlógica basada en tierra, pero desarrollada sobre el aire: "Since Inés appears in more scenes (twelve) in Acts one and two than any other character except Leonor (thirteen), while Antonia is scarcely visible, it is plain that Antonia serves chiefly as a device to frustrate the harmonious ending. So what we view occurring here is a repetition of the error which began the whole preceding chain of events: Pedro —who has a dubious right, anyway, to arrange such a betrothal— pairs the wrong people! Tello has made the same mistake as did Juan, by not speaking up to claim his lady. In short, the play closes with a final comment on the self-causal nature of human folly; it endures, rising —like the phoenix— out of the ashes of the previous folly, which it resembles" (*op. cit.*, p. 222). Para Stoll, se trata de la reiteración del modelo de oposiciones presente a lo largo de la obra (*op. cit.*, p. 30).

31. Cfr. Antonio Hurtado de Mendoza, en *El marido hace mujer el trato muda costumbre*, ya citado, p. 421. Morón le dice a Inés que "hable bien; / que soy muy hombre de bien, / y no hablo concetos yo." A lo que Inés pregunta: "Pues ¿es delito el conceto?". Morón sentencia entonces: "Y aun es pecado importuno, / y juro a Dios, que a ninguno / le absolvieron de discreto. . ."

32. Y recuérdese lo dicho en nota 8.

33. Los "ingenios mozos" aparecen en su *Égloga a Claudio*, de este año o del siguiente, según Rozas (*op. cit.*, pp. 21-22). Véase el pasaje en *Obras escogidas*, II, Aguilar, Madrid, 1973, p. 292. A este propósito, escribe Rozas: "Lope era y se consideraba ya un anciano. Y el viejo, melancólico y obsesivo Lope resultaba ajeno al grupo de poetas cortesanos del momento. Todos los escritores cercanos a Palacio, entre 1630 y 1635, son gente mucho más joven que Lope, por lo menos en veinte años, como Hurtado de Mendoza. (. . .) Todos estos escritores llevaban el *Don* delante de su nombre, pertenecían a familias de cierto rango y, en general, eran universitarios. Muerto Góngora, éste le siguió dando la batalla a Lope, pues casi todos los *nuevos* eran gongorinos y el teatro que

llamamos, en términos de época, calderonista, tomó como ingrediente importante el estilo del poeta de Córdoba” (*op. cit.*, p. 53). Rozas amplía sus comentarios sobre los nuevos poetas en “El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega,” en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 475-479. No debe olvidarse, por otra parte, el reflejo gongorino en la propia obra de Lope, buena prueba de esa ambivalencia entre rechazo y atracción.

En cuanto a Hurtado, Mesonero Romanos cargaba las tintas en la distinción entre su obra lírica y la dramática. De la primera, escribe: “Pero dejóse arrastrar mucho más de lo que convenía por aquella exageración y amaneramiento propios de la escuela gongorina, de aquella sutileza de conceptos, de aquel discreteo de la frase, que, rayando muchas veces en lo inconpreensible y tenebroso, era y es siempre ridículo a los ojos de la razón y de la crítica sensata” (*Dramáticos contemporáneos*. . . , p. XXVIII). En realidad, como lo demuestra su colaboración con Quevedo, el amaneramiento de Hurtado cae más bien del lado del concepto, si bien su producción está dominada por los versos de circunstancias, nacidos de su intensa actividad palaciega. Vid. G. A. Davies, *A Poet of Court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*, The Dolphin Book Co., Oxford, 1971.

34. Y como señala Stoll (*op. cit.*, p. 23), desde el verso 1819 hasta el final, sólo una.

35. “Dígoles pues con Aristóteles: *Tragoediae quidem intra unius potissimum solis. vel paulo plus minusve, periodum actio est.* ‘La acción Trágica, dice (y lo mismo entendido de la Comedia) es acción de un día, poco más o menos.’ Esta ley la veréis observada en los Latinos y los Griegos, así Cómicos como Trágicos; de tal manera, que quien más larga acción ha tomado, ha sido de dos días. Siendo esto así, no os reís de nuestras Comedias, que entre otras me acuerdo haver oído una de San Amaro, que hizo un viaje al Paraíso, donde se estuvo doscientos años, y después quando volvió a cabo de dos siglos, hallaba otros lugares, otras gentes, otros trages y costumbres. ¿Qué mayor disparate que esto? Otros hay que hacen una Comedia de una Corónica entera; yo la he visto de la pérdida de España y restauración de ella” (en Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las “Tablas poéticas” de Cascales*, Taurus, Madrid, 1988, p. 368).

36. Y continúa el diálogo: *Antonia*, “A lo menos tú pudieras / imitar sus relaciones / con que tus locas pasiones, / amorosa, entretuvieras”; *Doña Blanca*, “Bien dices, y tú serás / la criada de la dama” (II, 1250-1255).

37. *Op. cit.*, p. 21.

38. Así, en Amarilis, y “barcos nuevos” en *La Dorotea*. Vid. J.M. Rozas, *Lope de Vega y Felipe IV*. . . , pp. 53-54 y n. 110.

39. “El género y el significado. . . ,” p. 478: “Por ello, *este arte nuevo* [de la égloga a Claudio] acaba siendo un *Arte nuevo* al revés, bajo estas dos premisas, tan lejanas, por el punto de vista, no por el concepto, a las de 1609: 1ª) “La novedad gustosa / no quiere entendimiento, / que en lo que viene a ser árbitro el gusto / no ay cosa más injusta que lo justo’ (fol. 4r), el mismo pareado de antaño, pero no como *captatio*, sino como

acusación, pues se ha vuelto contra él mismo; y, 2ª) “El mundo ha sido siempre de una suerte, / ni mejora de seso, ni de estado’ (fol. 12r). Ambas, en conjunto, negadoras del espíritu del *Arte nuevo* y negadoras también del vitalismo de Lope, que en muchas ocasiones anteriores se había mostrado, del lado de los modernos, creyendo en “lo que hoy llamaríamos ley del progreso histórico’, en palabras de Amezúa.”

40. Lope de Vega, *El villano en su rincón y Las bizarrías de Belisa*, ed. A. Zamora Vicente, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 157), Madrid, 1970, p. 156.

41. *Ibidem*, p. 192. Vid., sobre esto, la introducción de Zamora Vicente, pp. CVI-CX. No debe olvidarse, por otra parte, que las alusiones antigongorinas no faltan tampoco en una obra coetánea de *La noche de San Juan* —y tan diferente— como es *El castigo sin venganza*, donde ya en el verso 53 se hace mención del hablar “cultidiablesco”. La moderación relativa de Lope en la obra a estudio podría ser entendida en razón de ese público cortesano, lo cual no impide, como vemos, el amago.

42. Rafael Alberti, “La poesía popular en la lírica española contemporánea.” en *Prosas encontradas (1924-1942)*, Ayuso, Madrid, 1970, pp. 97-98: “El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahilas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido.”

43. La primera de las seguidillas, con el cambio de “salen” por “vienen”, ya habla sido utilizada por Lope en *Amar, servir y esperar* y en *El amante agradecido*. La tercera figuraba ya en *El Hamete de Toledo* y en *Las flores de don Juan*, si bien allí el penúltimo verso era el mucho menos expresivo “mil coches de damas,” que ahora se convierte en el socarrón “dos pescadas saladas.” Vid. José Mª Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968, pp. 723-726; Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española. (Lírica de tipo tradicional)*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1975, pp. 191-192, 245; Gustavo Umpierre, *Songs in the Plays of Lope de Vega*, Tamesis Books, Londres, 1975, pp. 60-61; y José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, nueva ed., Anaya, Salamanca, 1967, pp. 148-149.

44. Homero Serís, editor del drama en la editorial Universal (Madrid, 1935), habla de “pirandelismo lopesco (p. XI). Jensen, en el artículo arriba citado, parece confundir a Lope con Jorge Luis Borges. Según su peculiar método, ya comentado en nota 27, escribe cosas como éstas: “What Lope has achieved, then, is to present his play, *La noche de San Juan*, on the Night of Saint John, in the garden of the Count of Monterrey by the Paseo del Prado, before the king and members of his court. within Lope’s play are encountered the king and members of his court, in the garden of the Count of Monterrey, by the Paseo del Prado, watching the same play by Lope, on the same night. The effect upon the audience must have been extraordinary. While the público was accustomed to viewing plays within plays, it is less common indeed to watch oneself within a play: watching the same play. And of course, as by then all must have intuited, within that comedy was to be found the same audience viewing the same comedy, and so on: *regressus in in-*

finitum.” Pero el texto alude, y no muestra; es paralelo al tiempo real de su representación, pero no confunde ambos planos.

45. De la crónica anónima de la fiesta, en Stoll, *op.cit.*, p. 174.

46. Lleva el encabezamiento “Escribe a un amigo el suceso de una jornada,” en Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1983, p. 1397.