Inti: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 4 Article 4

1976

Algunos aspectos de la relación autor-público en la Comedia nueva, y *la noche de San Juan*, de Lope

Gabriel Rosado

Citas recomendadas

Rosado, Gabriel (Otoño 1976) "Algunos aspectos de la relación autor-público en la Comedia nueva, y *la noche de San Juan*, de Lope," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 4, Article 4.
Available at: http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss4/4

This Crítica is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized administrator of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact mcaprio1@providence.edu.

ALGUNOS ASPECTOS DE LA RELACIÓN AUTOR-PUBLICO EN LA COMEDIA NUEVA, Y *LA NOCHE DE SAN JUAN*, DE LOPE

Gabriel Rosado

Quizás en ningún otro teatro moderno la relación autor-público se ofrezca tan visible ni tan aleccionadoramente inseparable como en la Comedia española del Siglo de Oro. Las causas que conspiraron a ello fueron múltiples, y no es este el momento de señalarlas una por una, pero es indudable que ciertos supuestos históricos y culturales no pueden por menos que ayudarnos a comprender el fenómeno.

La mayoría de los historiadores de las ideas, por ejemplo, coinciden en que la sociedad de la España de los Austrias presentaba una poco menos que insólita unidad de creencias y sentimientos, con contadas discrepancias en su común visión de Dios, de la Monarquía, del pasado y el presente patrio, y finalmente, del extremado respeto por la propia persona. Es evidente que escribir teatro para una sociedad así, segura, casi de modo excluyente, de sus valores, comportaba apriorísticamente la renuncia a la crítica de los cimientos básicos de esa sociedad para instalarse de lleno dentro de sus ideales. Y así vemos al dramaturgo del Siglo de Oro, convertido en corifeo de los sentimientos de la comunidad, negar con insistente frecuencia la realidad acerba para refugiarse en un ilusionismo a ultranza: el espectáculo teatral deviene así una ceremonia cuasi religiosa donde con precisión ritua-lística se oficia el *credo* de la sociedad. Como con admirable precisión ha observado José F. Montesinos, "Los personajes (de la Comedia) permiten al espectador 'verse de aumento,' sublimado, sin dejar de ser él mismo" y "su moralidad es ... la que ya profesa todo el mundo."[1] Comunidad, pues, de creencias y valores, a los que sabe dar forma el dramaturgo y donde se reconoce el espectador.

Otro hecho de capital importancia para comprender el carácter de la Comedia Nueva se fundamenta en las relaciones autor-público: es el giro que toman en el último cuarto del siglo XVI las teorías sobre los géneros literarios. En efecto, como ha mostrado Weinberg:

> What particularly characterizes theorizing about the genres in the last quarter of the sixteenth century is the attempt to relate the rules for the specific genre to the audience for which it is intended and the ends which it is meant to serve . . . the ends, also, will be adapted to the character of the audience ... ; For each genre, now, the problem will be to decide whether its audience is such as to demand utility or

> delight or both, and what brand of either of these will be acceptable to it. That is, the general theories about the ends of poetry are particularized as the "art of poetry" becomes the "art of comedy," and so forth. Insofar as the internal workings of the poem are thus brought into relationship with the audience-oriented ends, this is Horatianism in the best tradition.[2]

A la luz de este pasaje los cándidos versos del *Arte nuevo* sobre la justicia de hablar en necio al vulgo para darle gusto aparecen menos escandalosos y sorprendentemente válidos, aunque no haya que tomarlos al pie de la letra. La verdad es que la mayor parte de lo que Lope dice en ese opúsculo, y, desde luego, lo más atrevido y original, está ahí en función del teatro como espectáculo, como algo vivo; no de unos textos fríos y distantes, impecables, donde se guarda "el arte/que ha mil años que pasó."[3] Como justamente ha apuntado Froldi, Lope, en el *Arte,* "no da más que consejos técnicos con la conciencia de su valor relativo"[4] y habría que añadir que una buena parte de esos consejos del maestro a todo dramaturgo en ciernes están dados con la vista puesta en el público de los Corrales y no de un hipotético y culto lector de comedias. Un famosísimo pasaje del *Apologético de las Comedias Españolas* (1616), de Ricardo de Turia, corrobora la influencia del espectador en el teatro lopesco. "El famoso y nunca bien celebrado Lope de Vega," nos dice el valenciano, "suele, oyendo así comedias suyas como ajenas, advertir los pasos que hacen maravilla y granjean aplauso, y aquellos, *aunque sean impropios, imita en todo, buscándose ocasiones en nuevas comedias,* que, como de fuente perenne, nacen incesablemente de su fertilísimo ingenio . . ."[5]

No es novedad alguna el señalar cómo la organización y funcionamiento de las compañías teatrales en el Siglo de Oro, y las relaciones entre éstas y el dramaturgo, apuntan de manera inequívoca a una falta de respeto por el texto de una comedia en beneficio de su representación, de su encarnación dramática. Y recordemos también que al Corral no se iba sólo para oír la comedia, sino también para dejarse o no ganar la voluntad por la *loa,* perderse por los *bailes,* reír con los *entremeses,* y admirar las *acciones* de los actores: se iba al teatro a vivir una experiencia teatral total — en la que hasta habría que incluir los petardos malolientes y frutas arrojadizas de los *mosqueteros* y las greñas mujeriles en la *cazuela* — cercana al radicalismo de un Styam, para quien el texto teatral no es sino una parte, en potencia, del acto teatral,[6] y a la visión que ya tenía en 1660 Juan de Zabaleta del espectáculo dramático, a pesar de la tajante división entre "lo escrito de una comedia" y "lo representado" que establecía en *El día de fiesta por la tarde* para guía de los asistentes a la Comedia. [7]

El encuadre de la Comedia Nueva en el marco ideológico y estético del Barroco, con todas las ventajas e inconvenientes que el término aún acarrea, ayuda también a comprender la insistencia con que ciertos procedimientos y

recursos dramáticos aparecen en el teatro del Siglo de Oro y el porqué de esa presencia. Fenómenos tan caracterizadores del Barroco como el ilusionismo, la negación de los límites que separan la realidad de la ficción — material y literariamente hablando —, la sobrevaloración del ingenio y distintas especies de la agudeza, y la glorificación del artista, liberado ahora definitivamente de la imitación servil de la realidad, dejan huellas visibles en el teatro de Lope y de sus seguidores.

Desearía ahora rastrear algunas de esas huellas en lo que tienen que ver con la relación autor-público en la Comedia Nueva para luego enfrentarme brevemente con una comedia de circunstancias de Lope que puede servir para ejemplificar el brillante modo con que el Fénix maneja, con determinados fines, ciertos recursos dramáticos íntimamente ligados con dicha relación autor-público.

Si la temática de una buena parte de la Comedia del Siglo de Oro — como la mayoría de los dramas de historia nacional y muchas de las comedias de santos — se comprende y justifica esencialmente desde el punto de vista del espectador, lo mismo ocurre, y hasta en mayor grado, con ciertos aspectos chocantes de la Comedia, como lo que se ha llamado su periodismo, y otros elementos casi siempre presentes en ella, aun cuando puedan resultar a veces contraproducentes dramaticamente hablando, como el *donaire*, generalmente aplicado al gracioso, y que según Ricardo de Turia está ahí "por despertar el gusto, que tal vez es necesario, pues con lo mucho grave se empalaga muy fácilmente." Y para que no haya dudas de que todo está en función del público, continúa: "Como se vió en la donosa astucia de que usó aquel gran orador Demóstenes, cuando vió la mayor parte de sus oyentes rendida al sueño, y para recordallos en atención y aplauso, les contó la novela *De umbra asini*, y en cobrándolos, añudó el hilo de su discurso." [8]

Pero en estos casos la relación entre autor y público es básicamente estática. Mucho más interesantes son otros recursos dramáticos de que aquél se sirve para hacer intervenir activamente en el juego teatral al espectador, con un atrevido dinamismo y un brillante despliegue de ingeniosidad, cegadora en muchas ocasiones y turbadoramente profunda en otras, cuando la ingeniosidad se hace genio, como en *La vida es sueño* calderoniana.

La disposición material del tablado escénico en los Corrales de Comedias, por muy primitiva y humilde que hoy nos parezca, servía bien para separar el mundo de la realidad del de la ficción dramática. Hacia él se dirigía la atención y su embocadura era marco umbral del mundo ficticio, a diferencia de lo que solía ocurrir, por ejemplo, en las representaciones de Palacio, donde cambiaba la perspectiva del espectáculo por la simple presencia de las Personas Reales y la posición en la sala de los espectadores, como ha mostrado Varey. [9] Loa, entremeses y bailes marcaban también, con fuertes contrastes, el carácter ilusorio de la comedia.

Estas circunstancias, sin duda, tendían a abrir un foso entre el espectador y la comedia, entre el mundo de la ficción y el de la realidad, pero el artista barroco supo hallar o potenciar viejos recursos dramáticos para borrar

límites espaciales y envolver decisivamente al público en la acción teatral. Tal es el caso de lo que Orozco Díaz llama "los convencionalismos teatrales del soliloquio y del aparte," en los que ve la tendencia del arte barroco a "desbordarse en su expresión hacia fuera, al ámbito del contemplador." [10] En efecto, tanto con el *soliloquio* como con el *aparte*, se rompe la línea divisoria entre los personajes de la ficción y el espectador, convirtiéndose ahora éste en confidente de un ente de ilusión. Esto es sobre todo cierto en el caso del aparte, donde un personaje de la comedia hace partícipe de sus íntimos secretos al público al otro lado de la embocadura, al hombre de carne y hueso, escapándose de su ficticia existencia o atrayendo hacia ella al espectador, introduciéndolo en su mundo. Este estar con un pie aquí y otro allá produce desasosiego y, así, se habla con frecuencia de la artificiosidad del arte barroco, en el mal sentido de la palabra.

Más artificioso aún, y más complicado, es otro recurso dramático que recomienda Lope en el *Arte nuevo* de cara al espectador: el *engañar con la verdad*. [11] Entendido en sentido tradicional, el *engañar con la verdad* se refiere al engaño de un personaje o personajes de la comedia por otro u otros personajes de la comedia usando la estricta verdad, o sus variantes equívocas. [12] De este engaño era testigo el público, y según Lope su popularidad se debía a la respuesta que cada espectador daba a la anfibológica cuestión que la escena le ofrecía: de esa escena irónica que se desarrollaba ante sus ojos él creía ser el único en todo el Corral capaz de comprender el verdadero sentido. [13] Si de una parte el *engañar con la verdad* se prestaba a la inclusión del espectador en el juego teatral, al sentirse confabulado en el engaño de unos personajes por otros, de otro lado lo hacía regresar, en último término, al mundo real, satisfecho de haber resuelto el problema que el dramaturgo le planteaba en el escenario. El *engañar con la verdad*, por tanto, cae dentro de esas manifestaciones tan peculiares del Barroco, el *engaño* y la *agudeza*, que invaden a través de él la Comedia Nueva con una actitud ambivalente, pero fuertemente dinámica.

El esfuerzo por aniquilar o atenuar las distancias que separaban la ficción de la realidad parece abandonarse en aquellos casos — ciertamente frecuentes — en que, por decirlo con palabras de José F. Montesinos, "el gracioso recuerda que lo que sobre la escena pasa es una comedia. Nadie, sin duda, se atrevió a romper bruscamente la ilusión de los espectadores como Lope." Esta "negación de la realidad de la ficción por el gracioso," como la ha llamado Carmen Bravo Villasante, [14] ¿como encajarla dentro de la tendencia que acabo de señalar? Varias explicaciones son posibles, desde el desgaste de la fórmula dramática de la Comedia Nueva — al modo y manera en que un Góngora o un Quevedo parodian los bellos mitos clásicos y renacentistas — hasta el puro placer del urdidor de la maraña cómica por mostrar a la vista del público los entresijos de su creación. Pero, aunque parezca paradójico, la verdad es que ese frenazo que el gracioso da a la ilusión de los espectadores no hace, por lo pronto, sino llevarnos de nuevo a la técnica del aparte, aunque su intención sea diametralmente opuesta. Y

luego, si lo que el espectador tiene ante los ojos es pura ilusión ¿quién es y adónde pertenece el gracioso? ¿Está aquí, con nosotros, o allá, con ellos? Como el gracioso — parece decirnos el dramaturgo barroco — también el espectador puede ir y venir de la ficción a la realidad, de lo soñado a lo vivido.

De esta sorprendente voltereta del gracioso, saliéndose del marco de la acción dramática para desenmascararla bruscamente, se suele hablar con frecuencia al tratar de la Comedia Nueva, y es natural. Pero se ha dicho muy poco del fenómeno opuesto, aquellos casos en que los personajes de una comedia toman como referencia de lo que les ha ocurrido o les está ocurriendo la Comedia, con mayúscula, o en que esos personajes aluden a otros reales, o leen libros reales, o van a oír comedias de Lope o de Calderón. Breves y desasosegadores relámpagos en el misterio de la *persona*, esas alusiones que el dramaturgo deja caer con diestra mano son, en sentido lato, una forma embrionaria del *teatro dentro del teatro*, término que como nos recuerda Lionel Abel "suggests only a device, and not a definite form" [15] Veamos algunos ejemplos. En *La Vitoria de la honra* dialogan dos personajes así:

Lope Amargo estaba de ver
que habías de enamorarte.
Antonio ¡Pasóme de parte a parte!
Lope Tal suele el principio ser
de las comedias, señor.
Luego verás que el galán
se enamora, y que le dan
en hora y media favor.
Antonio No me espanto yo que allá
en breve tiempo suceda
para que escribirse pueda,
pues aquí viéndose está,
no la fábula y mentira; ¿qué
más breves pueden ser que lo
que acabas de ver? [16]

En *Dos estrellas trocadas o los ramilletes de Madrid*, Lope se cita a sí mismo por boca del personaje Fabio, quien ha leído sus *"Rimillas":*

Marcelo Pues ¿dónde quieres que tope
quien pueda querer assí?
Fabio Pienso que una vez leí en las
Rimillas de Lope
que el querer olvidar era
el principio de olvidar.[17]

Nos hallamos aquí frente a lo que el mismo Abel ha llamado "self-referring characters" [18] y con calificativo más feliz Gillet "personajes

autónomos."[19] En otras palabras: Antonio, Lope, Fabio y Marcelo pertenecen a la misma familia que don Quijote y Hamlet. Pero son figurillas truncas, que por un momento cobran vida propia para luego desaparecer sin dejar apenas rastro, porque a diferencia de sus hermanos mayores nunca "they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them."[20]

Hay una comedia de la vejez de Lope, *La noche de San Juan*, [21] donde desde muy pronto y durante casi toda la pieza la distancia que separa a los personajes de la comedia de los espectadores se devanece, mientras se agranda la que los aleja de su autor, para ya casi al final invertirse el proceso. Desde el punto de vista del manejo de los resortes técnicos y sicológicos de que disponía y estaba consciente el dramaturgo barroco es ésta una creación modélica del período.

La noche de San Juan es una obra de circunstancias y esto, definitivamente, tiene mucho que ver con su enfoque dramático y su forma final. Su asunto, trivial y trillado, es el siguiente: un galán indiano, don Juan Hurtado, está enamorado de una resuelta dama madrileña, doña Leonor Solís, que corresponde a su amor. Pero el hermano y tutor de la dama, don Luis, le pide a don Juan que interceda con su mejor amigo para alcanzar para él la mano de su hermana, doña Blanca, y el amigo, Don Bernardo, accede, pero pone como condición su casamiento con la propia doña Leonor, sellando así una doble boda entre hermanos. Naturalmente, la palabra de ayuda comprometida por don Juan cuando aún no sabía lo que se tramaba crea un problema aparentemente irresoluble para el indiano, pero el ingenio y la audacia de doña Leonor y doña Blanca, enamorada a su vez del caballero navarro don Pedro, junto con el hechizo y leyendas de la noche de San Juan madrileña, van a conspirar para que al fin, como en tantas otras comedias lopescas, venza Amor.

Por una "Relación de la Fiesta que hizo á sus Magestades y Altezas el Conde-Duque la noche de San Juan de este año de 1631," recogida por don Casiano Pellicer,[22] sabemos todos los detalles que acompañaron la representación de la obra. El Conde-Duque de Olivares quiso festejar a los Reyes en la noche de San Juan en el jardín del Conde de Monterrey, junto al Prado, entre otras cosas con "dos comedias nuevas que aun no estaban escritas, ni imaginadas," y "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 de Mendoza la otra, que la acabaron en solo uno, entregandolas para que las estudiasen a las dos Compañías de Avendaño, y Vallejo, las mejores que hoy representan." En *La noche de San Juan* retrataba Lope — según dice la "relación" — "las alegrías, licencias, travesuras y sucesos de la misma noche;" Lope, curiosamente, afirma también que su obra "es *retrato* de esta noche/en cuyo confuso lienzo/tomó . . . la invención."

Obra, pues, de encargo, *La noche de San Juan;* escrita y puesta a punto para su representación con prisas ("y se ha estudiado y compuesto/todo junto en cinco días," nos dice Lope) sobre un tema casi forzado. Pero Lope en ella se levantará por encima del color local y el fino costumbrismo de otras obras suyas con Madrid por fondo para componer una comedia que es, esencialmente, un triunfo de la imaginación sobre el realismo fácil y un refinadísimo teorema de creación artística.

Antes de empezar a escribir esta pieza sabía bien Lope en qué circunstancias iba a desarrollarse su representación: sabía quiénes iban a asistir a ella, dónde iba a tener lugar y cuándo, cuál iba a ser la disposición material del tablado escénico, cuántos tablados habría, desde dónde iban a presenciar la acción los espectadores . . . Nosotros también lo sabemos, por la "Relación" y porque nos lo dice el mismo Lope, como veremos en seguida. El público lo sería de excepción: "las Personas Reales, y las Damas, y algunas grandes Señoras, deudas suyas." Para los Reyes "se armó un hermoso cenador," "y á sus lados otros dos . . . en que asistieron Damas y Señoras de honor .... Y entre unos y otros unos nichos en que retiradamente estuvieron los Condes de Olivares." Finalmente, "por la parte del Prado se levantaron unos tablados grandes hechos en tal forma, que sin embarazar el jardín estaban en él, donde habían de asistir los seis coros de música, y capaces de hospedar a todos los señores y caballeros que quisiesen ocupallos, porque a ninguno se dio lugar en la fiesta por la circunstancia que se entenderá a su tiempo" (los Reyes se mostraron disfrazados). La familia Real llegó al jardín sobre las nueve de la noche. En cuanto al escenario y a su iluminación "enfrente del sitio de los Reyes se fabricó el Teatro de los Representantes coronado de muchas luces en faroles cristalinos, y de varias flores y yerbas, que no solo hacían hermosura, sino admiración en el modo con que estaba dispuesto." "Y á los lados de este Tablado con distancia proporcionada se fabricaron otros dos, que en el más vecino asistieron las Señoras, y en el otro las criadas, trazados con tal arte, que de ambos se gozaba todo sin embarazar en nada."

La noche de San Juan comienza como muchas otras comedias de capa y espada: damita madrileña, sometida a la férula de hermano soltero, traspasada de amor y correspondida por un galán, encuentros a través de unas rejas en las frescas noches de Madrid . . . . Pero de pronto, para celebrar la noche de San Juan, "la más pública/noche de Europa," he aquí que el Conde-Duque resuelve festejar a sus Majestades y Altezas con dos comedias, y don Juan Hurtado entra a observar con un caballero el sitio "donde esta noche veremos/tres soles en una aurora,/que son, sin Edipos griegos,/Rey, Reina y Infantes ..." y tras describir para don Bernardo los detalles de la fiesta que ya conocemos, la colación que se ofrecerá a los Reyes y asistentes entre comedias, y sus discretos disfraces, concluye su relación:

Sentados, hará Avendaño
una comedia, que creo
es retrato de esta noche,
en cuyo confuso lienzo
tomó Lope la invención,
y se ha estudiado y compuesto
todo junto en cinco días . . . [23]

Es muy posible que Lope intercalase esta tirada descriptiva de la fiesta — al menos, los versos finales — tras haber escrito la obra, pero es evidente que su designio con ella era mucho más amplio que el elogio de la Realeza y el Conde-Duque. La sorpresa de los espectadores, en efecto, debió de ser grande. Tiempo y espacio, realidad y ficción, actores y espectadores quedaban desquiciados y desbarajados en virtud de ese parlamento del galán de la comedia. En él, don Juan está incorporando a la ficción teatral a Reyes, Infantes, damas, músicos y caballeros, y al mismo Lope, reflejados en ese gran espejo que es el tablado escénico. Pero al mismo tiempo don Juan se escapa de esa ficción y de rechazo hará autónomos a cuantos personajes conviven con él en la comedia. Más adviértase que según don Juan, cronológicamente, su conversación con don Bernardo tiene lugar entre la tarde de ese día de San Juan y la noche de la representación, y sin embargo ya está él ahora ahí, en medio de ese sitio que acaba de describir, inserto en la comedia que anticipa, él y su parlamento sustancia misma, parte integrante de esa comedia que se va haciendo mientras él habla, sin apercibirse de ello. Porque, en esencia, la paradoja que nos brinda Lope es ésta: don Juan, personaje lopesco, siente curiosidad por cierta comedia de Lope sin saber que esa comedia estará hecha, en gran parte, con sus dichas y desdichas de amor en la noche de San Juan de 1631. Según nuestro galán, la comedia de Lope estaba ya estudiada y compuesta, pero, sin embargo, son sus amoríos con doña Leonor y los de doña Blanca, con don Pedro, las aventuras y enredos que en esa noche les suceden, los que nos ofrece Lope en su comedia. ¿O es acaso esto que están viendo los espectadores aquí un tejemaneje real, y no la comedia que Lope escribió para la ocasión? Simples cuestiones como estas apenas si sirven para desbrozar los interrogantes que el Fénix plantea con esta tirada de versos, pero por ellas podemos ver, sin más, lo próximo que nos hallamos a *Don Quijote*, a ciertos aspectos del *Coloquio de los perros*, y, naturalmente, a "Las Meninas," la más clara y enigmática de las pinturas. Hasta hace bien poco crítica y público se habían venido preguntando ¿qué hay en ese lienzo ante el que está el artista? Y todo era un problema de perspectiva. [24] ¿Qué había en esa comedia que Lope escribió para la noche de San Juan de 1631? Y todo es también un problema de perspectiva, o, si se prefiere, de punto de vista, el punto de vista desde el cual contempla el artista su creación, y el punto hasta el cual desea comprometer al espectador en esa creación.

En el Acto II de *La noche de San Juan*, doña Blanca espera impaciente

la llegada de la noche en que verá a don Pedro; incapaz de sosegar, su criada Antonia le recomienda que tome un libro para entretenerse; un libro, claro está, de comedias:

Ant. Toma un libro que hay aquí
de comedias.
Bla. Para qué?
Pues si es de amores, yo sé
que el puede buscarla en mí.
No has visto aquellos afectos
tan vivos de dos amantes?
Pues di a los representantes
que vengan a hurtarme afectos.
Ant. A lo menos tú pudieras
imitar tus relaciones
con que tú locas pasiones,
amorosa, entretuvieras.
Bla. Bien dices, y tú serás
la criada de la dama.
Ant. Dí, que ya el vulgo te aclama,
si acción a los versos das.
Porque en muchas ocasiones
que prevenirse pretende,
celebra lo que no entiende
no más de por las acciones. [25]

Entonces, Blanca comienza el recitado de su encuentro con don Pedro, su historia de amor:

Una mañana de abril, cuando
nueva sangre cobra . . .

Lope está dando aquí un elegante sesgo al recurso del teatro dentro del teatro. El valor catártico de la imitación dramática que sugiere Antonia, prende rápidamente en la apasionada Blanca, quien salta de la simple imitación de la acción al montaje y vivencia de una minúscula comedia de sus amores, de la que ella es la protagonista y Antonia criada de la dama y director teatral. La escena, así, por un lado marca el contraste entre Vida y Literatura, consustancial al teatro dentro del teatro, pero por otra parte no es sino una intensificación, en un plano más artificioso, de los papeles que en la comedia representan los dos personajes; es, valga la frase, una teatraliza-ción del teatro.

En ese doble plano de contraste entre Vida y Literatura y juego de la imaginación, entre realidad y farsa, se mueve Lope a lo largo de *La noche de San Juan*. El enmarañamiento de la acción, la acumulación de peripecias y la naturaleza casual y laberíntica con que tienden a revestirse conforme nos vamos aproximando al desenlace, señalan un desplazamiento desde la casi

total libertad de los personajes al control cada vez mayor que sobre sus existencias y sus acciones ejerce el dramaturgo. De ello tienen conciencia los personajes mismos. Don Juan, el curioso visitante del jardín de Monterrey, llega un momento en que exasperado de las aventuras que le ocurren en la noche de San Juan, las coloca y se coloca dentro del más literario y artificioso de los subgéneros: la novela bizantina. Su naturaleza es ahora ya la de Teágenes:

Juan Vive Dios, que más extraña
confusión no ha sucedido
a hombre, y que se me acaba
la paciencia imaginando
que pueden desdichas tantas
caber en sola una noche.
T ello Si estuvieran acabadas
menos mal hubiera sido.
Juan No cuenta cosas tan varias
de Clariquea, Heliodoro.
Las de Teágenes pasan
en años, pero las mías
en una noche. [26]

Al final de la comedia Lope se decide, sin lugar a duda, por el Arte frente a la Vida:

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, veinte y cuatro horas,
ésta en menos de diez pasa. [27]

Todo ha sido, pues, juego brillantísimo y demostración de qué es y cómo se hace una comedia barroca: Lope se aleja de sus personajes y se acerca a ellos, cambia de enfoque y perspectiva, oculta y luego deja ver todos los hilos de su creación.

Cuando don Quijote muere, Cervantes le arranca la máscara cómica y el Arte se hace Vida; Lope, en *La noche de San Juan*, le va poniendo máscaras a la Vida y sus personajes acabarán siendo instrumentos de una irónica lección de Arte. ¿Por qué? Para responder con justeza a esta pregunta acaso tengamos que volver a nuestro punto de partida, a las relaciones autor-público. Frente al Tablado de los Representantes, iluminado y coronado de flores, la estancia de las Personas Reales, disfrazadas, y esos otros Tablados laterales. En ese ambiente y para esos espectadores, ávidos actores al mismo tiempo de una comedia paralela a la suya, parece lanzar burlonamente Lope el reto de unas vidas auténticas, para al final, a punto de tornar sus Majes-

tades a su verdadero ser, devolver la sustancia cómica a sus personajes y la ficción a su sitio. No podía ser de otra modo en esa noche de San Juan madrileña de 1631.

NOTAS

1. "La paradoja del Arte Nuevo," publicado en *Revista de Occidente,* II (1964), 302-330 y recogido luego en *Estudios sobre Lope de Vega,* nueva, ed., (Salamanca, 1967), por donde cito, pág. 10.
2. Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (2 vols.; Chicago, 1961), I, 248.
3. Como dice con cierta guasa Lope en *Dos estrellas trocadas o los ramilletes de Madrid, Acad. N.,* XIII, 485b.
4. Rinaldo Froldi, *Lope de Vegay la formación de la Comedia* (Salamanca, 1968), pág. 175.
5. *Poetas dramáticos valencianos,* ed. E. Juliá Martínez (2 vols.; Madrid, 1929), I, 625.
6. Cf. "The irreducible theatre event is contained in these three elements: SCRIPT — ACTOR - AUDIENCE" J.L. Styam, *Drama, Stage and Audience* (Cambridge University Press, 1975), pág. 6.
7. Véase "La Comedia," págs. 6-16, de la éd. de George Lewis Doty (Jena, 1938).
8. *Op. cit.,* pág. 626. Se nos da aquí también, de paso, una de las varias razones de por qué son tan frecuentes en el teatro áureo español fábulas, cuentecillos, dichos y hechos famosos, anécdotas . . ., en otras palabras, el *exemplum.*
9. J.E. Varey, "L'Auditoire du *Salón dorado* de l'Alcázar de Madrid au XVIIe siècle," en *Dramaturgie et société,* ed. Jean Jacquot (Paris, 1968), I, 77-91.
10. Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco* (Barcelona, 1969), pág. 42.
11. Vv. 319-326.
12. Para Morel-Fatio, sin embargo, cuando Lope de Vega recomienda en el *Arte nuevo engañar con la verdad* debe entenderse engañar el autor al público, a los espectadores, anunciándoles prontamente el desenlace de la comedia y acabándola como había prometido. Véase su comentario a los vv. 319-326 en su ed. del *Arte nuevo, BHi,* III (1901), 365-405. La interpretación del erudito francés fue impugnada metódicamente por R.C. Stephenson en una teis doctoral inédita de 1930, "Miguel Sánchez: A Contemporary Terentian Influence upon Lope de Vega," pero en nuestros días ha sido resucitada por Juana de José Prades al editar el *Arte* (Madrid, 1971), págs. 209-211. Tal interpretación es manifiestamente errónea, como muestra la lectura atenta de la obra de Jerónimo de la Fuente, *Engañar con la verdad,* presentada como prueba fehaciente por la editora de la popularidad que el recurso, tal como Morel-Fatio lo entendía, alcanzó en el teatro del Siglo de Oro.
13. Siempre el hablar equívoco ha tenido,/y aquella incertidumbre anfibológica,/gran lugar en el vulgo, porque piensa/que él sólo entiende lo que el otro dice (vv. 323-326).
14. Cf. "La realidad de la ficción, negada por el gracioso," *RFE,* XXVIII (1944), 264-268.
15. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* (New York, 1963), pág. 60.
16. *Acad. N.,* X, 415a.
17. *Acad. N.,* XIII, 471b.
18. *Op. cit.,* pág. 65.
19. Joseph E. Gillet, "The Autonomous Character in Spanish and European Literature," *HR,* XXIV (1956), 179-190.
20. Abel, *op. cit.,* pág. 60.
21. Se halla en *Acad. N.,* VIII.

22. Puede verse en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la Comedia y del Histrionismo en España* (Madrid, 1804), IÏ, 167-190.
23. *Acad. N.*, VIII, 140a.
24. Véase José Gudiol, *Velázquez, 1599-1660* (New York, 1973), págs. 288-289.
25. *Acad. N.*, VIII, 146.
26. *Ibid.*, pág. 164a.
27. *Ibid.*, pág. 166b.