

*La noche de San Juan: máquina de amor y arquitectura perfecta en el ciclo de senectute de Lope de Vega*¹

José ROSO DÍAZ
Universidad de Extremadura

RESUMEN

En este artículo se analiza el funcionamiento de los elementos recurrentes que definen el código del amor en la comedia lopesca *La noche de San Juan* y la manera en que dicho tema está puesto al servicio de la elaboración de una acción y una pieza perfectas. Para ello se describe primero sucintamente los elementos definitorios del amor y su presencia en la comedia y, después, se estudian en relación con la construcción de la acción, el tratamiento de otros temas y recursos propios de la poética del género de la Comedia Nueva.

Palabras clave: Comedia, Lope de Vega, ciclo de senectute, amor, acción.

ABSTRACT

This article analyzes the operation of the recurring elements that define the code of love in Lope's plays *The Night of San Juan* and the way in which that issue is put to use in the preparation of an action and a perfect piece. First, we describe briefly the defining elements of love and its presence in the play, and afterwards we study the elements in connection with the construction of the action, the treatment of other topics and resources of the poetic genre of the New Comedy.

Key words: Comedy, Lope de Vega, Senectute cycle, love, action

I. La noche de amor del último Lope

Escribe Lope *La noche de San Juan*, comedia de enredo amoroso, en la última etapa de su vida, siendo ya viejo y habiendo sido el maestro indiscutible de las tablas. Son años muy difíciles para él, en los que el asunto de la vejez cobra importancia y se convierte en una constante de sus escritos. Juan Manuel Rozas, buen lopista, sentó las bases biográficas, artísticas y temáticas que definen a este periodo al que denominó

¹ El presente trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación *Recepción del género histórico de la Comedia nueva en Alemania y aportaciones del hispanismo alemán a su estudio*, que mereció una ayuda del DAAD (Deutscher Akademiker Austausch Dienst) en la convocatoria del año 2007.

como el ciclo *de senectute* (1627-1635)². Efectivamente los temas de la soledad y de la vejez, el desengaño, una visión diferente del rey que siempre le niega cargos y desgracias personales caracterizan al Lope de los últimos años. Los problemas económicos le obsesionan y reitera los deseos de no seguir escribiendo para los corrales y ocuparse en una literatura que no fuera, como eran las comedias, *pane lucrando*, sino culta y grave. La enfermedad y muerte de su último gran amor, Marta de Nevares, aceleró seguramente todo este proceso, en el que también se dan otros episodios tristes, ya sea la muerte de su único hijo en la guerra o el rapto por un galán enamorado de una de sus hijas.

En estos años, pese a todo, intenta Lope consolidar y mantener su prestigio literario que veía peligrar por el ascenso de numerosos ‘pájaros nuevos’. La producción dramática de estos últimos ocho años será, en cualquier caso, menor. Morley y Bruerton fechan dentro de estos límites cronológicos dieciocho comedias, entre las que se encuentran algunas de las más celebradas del Fénix³. *La noche de San Juan* fue compuesta en el año 1631 y representada (¡es de Lope!) con éxito. La existencia de diversas ediciones modernas y su puesta en escena muestran el interés que ha suscitado la pieza⁴.

² Cf. J. M. Rozas, “El ciclo *de senectute*: Lope de Vega y Felipe IV”, en J. M. Rozas. *Estudios sobre Lope de Vega*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-132.

³ El corpus de comedias pertenecientes al ciclo *de senectute*, según Morley y Bruerton, estaría formado por las siguientes obras: *Los trabajos de Jacob* (1620-1630), *Porfiando vence amor* (1624-1626), *Por la puente Juana* (1624-1630), *Amar, servir y esperar* (1624-1635), *La mayor virtud de un rey* (1625-1635), *Del monte sale* (1627), *Más pueden celos que amor* (1627), *La vida de San Pedro Nolasco* (1629), *No son todos ruiseñores* (1630), *La boda para los otros* (1630?), *El amor enamorado* (1630?), *El guante de doña Blanca* (1630-1635), *El castigo sin venganza* (1631), *¡Si no vieran las mujeres!* (1631-1632), *El desprecio agradecido* (1633) y *Las bizardas de Belisa* (1634). Cf. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos (BRH), 1968, pp. 600-601.

⁴ Cabe destacar las siguientes ediciones: Lope de Vega, *La noche de San Juan*. Kassel, Reichenberger Verlag, 1988; Lope de Vega, *La noche de San Juan*. Santa Fe, El Cid Editor, 2004; Lope de Vega, *La noche de San Juan*. En *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). *Obras dramáticas*, VIII. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1930, pp. 133-166. La comedia ha suscitado en diversos aspectos el interés de la crítica: T. Álvarez-Detrell, “*La noche de San Juan* de Lope de Vega: pintura literaria de costumbres contemporáneas”, en *Publications of the Arkansas Philological Association*, 1982-1983, pp.1-14; V. Dixon, “El post-Lope: *La noche de San Juan* meta-comedia urbana para palacio”, en Felipe Pedraza y R. González Cañal (Eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 61-82; D. Gavela, “*La noche de San Juan* de Lope: máscara barroca madrileña”, en J. I. Blanco Pérez, A. Ruiz Sola, M. L. Lobato y P. Ojeda (Eds.), *Teatro y ciudad. V Jornadas de Teatro*. Universidad de Burgos, 1995, pp. 171-184; A. K. Stoll, “Politics, Patronage and Lope’s *La noche de San Juan*”, en *Bulletin of the Comediantes*, XXXIX, 1987, pp. 127-137; Th. W. Jensen, “The Phoenix and Folly in Lope’s *La noche de San Juan*”, en *Forum for Modern Languages Studies* (Un. Of St. Andrews Scotland), XVI, 1980, 3, pp. 214-223; Enrico Di Pastena, “La fiesta de San Juan en la comedia de

No cabe duda de que es el amor el gran tema de esta comedia, el motor que desarrolla la acción y que mueve a los agonistas principales. Lope construye la pieza sobre uno de los pilares fundamentales de la poética del género de la Comedia Nueva, que era muy del gusto del vulgo, al que combina con otro recurso esencial, el enredo. Amor y enredo crean una fórmula dramática de éxito. No hay desde luego en mis palabras novedad alguna. Lope es, quien lo leyó, lo sabe, el gran poeta del amor y el enredo amoroso, presente en multitud de sus piezas, hasta define a diversos subgéneros de la comedia, como la comedia de capa y espada. Sería sin embargo interesante conocer la presencia y funcionamiento de esta pareja en las obras dramáticas del ciclo *de senectute*, aquellas escritas, como hemos visto, por el Lope menos vitalista y menos interesado en amores, para establecer y explicar usos diferenciales con respecto a otras etapas dramáticas suyas. Pretendo en esta ocasión analizar la presencia y uso de los caracteres tópicos y elementos recurrentes que constituyen el código del amor en la comedia *La noche de San Juan* y la manera en que este está puesto al servicio de la elaboración de una acción y una obra en todo perfectas.

II. Máquina de amor. El código del amor y su presencia en la comedia

El tema del amor en *La noche de San Juan* se desarrolla a partir de un código que forma parte de la poética del género de la Comedia Nueva⁵. Lope, maestro en el arte de la fórmula, acude a él en la obra para desarrollar la acción y caracterizar a los agonistas a partir de una nómina extensa de elementos que lo definen. En efecto, el código está constituido por un conjunto abierto de características cuya presencia no es obligatoria para que el espectador pueda identificarlo como tal. En la comedia que analizamos Lope ofrece una buena radiografía del código y de su funcionamiento dramático.

Lope. Un sondeo”, en Marcella Trambaioli (Ed.), *Texto, código, contexto y recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*. Pescara, Librería dell’Università Editrice, 2006, pp.87-108.

⁵ Sobre el tema del amor en la Comedia hay una extensa bibliografía. Cf., sobre esta cuestión, *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Felipe Pedraza y Ramón González Cañal. Ciudad Real, Instituto de Teatro Clásico, 2003; Jesús Cañas Murillo, “Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 28. Madrid, Fundación Universitaria española, Seminario Menéndez Pelayo, 2003, pp. 329-353; Carmen González Vázquez, “Tópicos del amor en la comedia latina y su recepción en Calderón de la Barca, Lope de Vega y Tirso”, en *Edad de Oro*, 24, 2005, pp. 145-164; Jaime Fernández, “El amor y sus definiciones en la obra de Lope”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*; Agustín de la Granja, “El amor quinto elemento (en torno a Lope de Vega)”, en *Les quatre éléments dans les littératures d’Espagne* y Vidas Siliunas, “El gran arquitecto amor: Lope de Vega y la reforma de la comedia”, en *Calamo Currente. Homenaje a Juan Bautista Avallé Arce*, donde se recoge bibliografía más extensa y actualizada sobre el asunto.

Diversos críticos en diversas ocasiones se han ocupado de analizar los rasgos tópicos que aparecen en el tema del amor, tal y como este es tratado en la comedia barroca. Insisten en que importa la relación amorosa entre una dama y un galán y no tanto desarrollos y exposiciones teóricas del amor, por mucho que casi siempre los enamorados se atrevan a definir ese sentimiento por el que se mueven. Además el amor surge por flechazo y entra por los ojos (*amor per visum*), el enamorado se entrega por completo a él y vive por y para el amor; pretende la correspondencia amorosa, a la que busca siguiendo la fuerza de su sentimiento conforme al tópico *amor vincit omnia*. No duda en tomar la iniciativa, crea situaciones que se resuelven mediante el duelo y corteja a la dama que, siempre idealizada, es culmen de belleza; la dama, por su parte, responde al enamorado con la pasividad social que define a la mujer en la época; mantiene el decoro, aunque puede ser activa y pasar a la acción para lograr sus fines y, sobre todo, para defender su honor. El amor, por otra parte, debe ser puro y casto, opuesto al lascivo, que es siempre considerado en las obras como negativo. Tal afirmación, sin embargo, no niega la presencia del erotismo y la sexualidad en la comedia, hecho que se consigue por medio del galanteo. El amor, en cualquier caso, persigue la unión de los amantes en matrimonio, hecho que se consigue mediante el darse palabra de esposos o la unión de las manos y supone el final feliz en bodas. Así definido el amor pasa por ser en la comedia una máquina compleja que funciona gracias a un engranaje formado por las piezas más variadas. Ese engranaje particular dota al mecanismo de una gran versatilidad que lo convierte casi en una constante de las obras barrocas. Facilita, de hecho, y el decirlo no es gratuito para nuestra pieza, la imbricación con otros temas definitorios de la comedia, ya sea el honor, las relaciones paternofiliales, los celos, la jerarquización social, etc.

Entre los recursos concretos que posibilitan el funcionamiento de la máquina de amor pueden destacarse los siguientes:

a) *el hecho del flechazo*. El recurso es de gran rentabilidad dramática ya que permite representar de forma más verosímil las historias de amor, sin demorarse en el proceso amoroso humano para centrarse en sus efectos. En ocasiones, además, se sitúa en la prehistoria de los hechos que se representan; entonces aparece en la acción gracias a la narración de hechos pasados no representados. Frente a los flechazos narrados existen otros representados, que se dan en rápidas menciones y permiten conocer al espectador directamente a los agonistas enamorados. Su aparición se vincula con frecuencia a alusiones al niño Amor o Cupido, divinidad clásica que somete a su capricho a los hombres.

b) *el triángulo amoroso*. Favorece la complicación de la acción por medio del enredo y convierte a los agonistas enamorados en activos para triunfar en su empeño. En una misma pieza pueden aparecer varios triángulos amorosos, formados bien a partir de dos damas y un galán o dos galanes y una dama. El recurso favorece la imbricación del tema con otros principales en la Comedia, particularmente los celos.

c) *La queja de amor*. Los problemas que plantea el amor, los reproches y riñas de los amantes, la falta de comprensión, los celos y malentendidos, las ausencias y desacuerdos configuran el motivo. Favorece en la acción el conflicto y la confusión, por lo que suele darse en el nudo. Normalmente la queja de amor es representada, no tan-

to narrada, y muestra siempre el estado de ánimo de los enamorados y la recurrencia a una retórica peculiar.

d) *El lugar del amor*. El encuentro de los amantes, como acontecía en la época, es posible en pocos lugares. Es determinante en este sentido que sea público o privado, ya que favorece tratamientos diferentes del tema. El amor se desarrollará en la calle, en la iglesia, en el jardín o las habitaciones de la casa. Para la cita secreta, aquella de la que sólo tiene noticia el vulgo y los confidentes, será especialmente significativo el cuarto de la dama.

e) *El tiempo del amor*. La noche, urdidora de embelecos, es el gran momento del amor. Es una gran aliada de los enamorados, la oportunidad de *hacer terrero*. Son frecuentes en las comedias las citas amorosas a oscuras y los equívocos nocturnos entre la pareja de amantes o prometidos. La oscuridad evita que los personajes se reconozcan, favorece el anonimato, posibilita la ocultación de la identidad, suplantaciones y malentendidos. A veces, paradójicamente incluso, los enredos amorosos que han sido llevados al extremo y afectado a muchos agonistas se aclaran por la noche; en estos casos ella abre de manera simbólica el camino a la luz que llegará con el desenlace. Y junto a la noche, la primavera es el otro gran escenario preferido para la cita galante y el encuentro amoroso.

f) *El galanteo*. El amor requiere paciencia, dedicación y empeño y por ello en el teatro cobra importancia el galanteo como medio de "*festejar o cortejar a alguna mujer de quien se tiene la voluntad o se pretende*". Se concreta en la cortesía, el recato, el disimulo, la ronda nocturna, el canto junto a la reja, la vigilancia de la casa de la dama o el ventanear.⁶

g) *La idealización de la mujer*. La amada se nos presenta como culmen de perfección. Se alaba a ella como si fuera un Dios. Se describe por medio de los tópicos del amor cortés y el petrarquismo, a veces de forma contradictoria según el amor sea correspondido o no correspondido. La mujer es vista a través del galán enamorado y su idealización puede ser motivo de debate con criados y amigos confidentes⁷.

i) *La definición y la caracterización de los amantes*. Los personajes enamorados actúan peculiarmente. Hablan y se comportan de forma extraña, son impulsivos, carecen de apetito, reflexionan sobre el amor de manera filosófica, convierten al amor en su voluntad, muestran valor y son arriesgados; presentan tristeza y hasta atisbos de locura, son audaces y atrevidos, físicamente jóvenes y de buen parecido.

j) *Las pruebas de amor*. Aparecen en numerosas piezas elementos que funcionan dramáticamente como símbolos de la correspondencia amorosa y pueden contribuir a crear enredo y su solución. Se concretan en la entrega de un don (un pañuelo, por ejemplo), que siempre es deseado y demandado por el amante, o en el darse palabra de esposos que equivale en la época al matrimonio. En este caso destaca como desa-

⁶ Cf., sobre esta cuestión, Roberto Castilla Pérez (Coord.), *Ronda, Cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*. Granada, Universidad de Granada, 2003.

⁷ Cf., sobre el tema del amor y la mujer en la literatura del siglo de oro, Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1996.

rollo específico el incumplimiento varonil de la palabra dada, que convierte a la mujer en agonista activo que lucha por el cumplimiento de la promesa.

k) *La parodia del código a partir de otros amores.* El espectador conocía bien los resortes a partir de los cuales los dramaturgos desarrollaban el tema del amor. De hecho se valieron de una forma de fijarlo, de consolidarlo, que consistía en presentarlo de manera deforme, en clave paródica. Dicha parodia se desarrolla, aunque no exclusivamente, mediante los amores paralelos entre criados y criadas, que además aciertan en relacionar el tema con el humor, otro elemento muy del gusto del público.

l) *El matrimonio.* Supone la superación de todos los conflictos, la resolución de todas las dificultades y el final feliz de la pieza. Marca el desenlace de la obra con un tono alegre en el que se producen varios matrimonios, tanto de agonistas principales como secundarios. El amor busca primero la correspondencia amorosa y, después, su felicidad dentro del matrimonio. Carecerán de armonía todos los amores que no terminen en bodas, que son siempre vistos en la comedia de forma negativa (el amor erótico o el amor no correspondido, por ejemplo)

m) *La retórica de los enamorados.* Los que aman desarrollan una forma especial de hablar que está repleta de tópicos procedentes de la tradición. El propio Lope había dicho en el *Arte nuevo* que debía existir una adecuación entre lenguaje y personaje. El lenguaje amoroso muestra la deificación de la amada, la queja de amor repleta de figuras retóricas, la recurrencia a un léxico contradictorio para ofrecer descripciones de la persona amada, el guiño erótico, el cortejo, la existencia de una imaginería metafórica compleja para definir a los celos y un extenso cancionero dramático. El tema condiciona también los metros. El Fénix se queda con sonetos, romances, octavas y redondillas.

n) *La interacción con otros temas.* El amor no es sólo tema articulado en un código constituido por elementos dispares. Es también máquina articulante ya que facilita, cuando es esencial en la obra, la aparición de otros temas. Se puede afirmar que prácticamente todos los temas de la Comedia se imbrican con el amor. Destacar, en todo caso, que favorece el desarrollo del honor, los celos, la jerarquización social y las relaciones paternofiliales. Su extraordinaria capacidad de imbricación es fundamental para la elaboración de la acción al ofrecer gran variedad en unidad, algo por cierto muy del gusto del Barroco.

ñ) *El motivo del duelo entre galanes.* La solución que se da al amor ante los celos, la no correspondencia, la rivalidad amorosa o el honor es el enfrentamiento en duelo, que supone siempre valor. El motivo está presente también en el código del honor, por lo que refleja la buena interacción que existe entre ambos.

o) *la sabiduría del amor.* El amor hace ser audaces. Los enamorados diseñan estrategias para lograr la correspondencia de sus parejas. Se entregan, casi con precisión matemática, al enredo y se convierten en calculadores de acciones y reacciones. Acuden sin reparo alguno al engaño y no quedan, por ello, definidos como agonistas negativos, porque todas sus actuaciones quedan justificadas por amor. Sus audacias no sólo permiten el desarrollo de la acción, sino también desenlaces felices. Por lo general sus intervenciones son siempre, tras ser conocidas, aplaudidas por los demás.

p) *El recurso del papel, carta o billete.* El recurso permite a los enamorados relacionarse, aunque con frecuencia es puesto al mismo tiempo al servicio de la complicación de la acción mediante el trueque, la pérdida o la mala lectura de la carta. Es un elemento que atrae la atención tanto de los agonistas como del auditorio; de ahí precisamente su capacidad para crear expectación e intriga. El papel queda vinculado a la expresión amorosa en sus diferentes formas, ya sea ésta la confidencia, la queja, la declaración o la cita.

q) *Las confidencias del amor.* El recurso permite conocer a los enamorados y su forma de actuar. Gracias a él el público domina la acción. Supone la existencia de personajes de relación (normalmente criados y amigos) y debates sobre la oportunidad de obrar en un sentido determinado para triunfar en el amor; estos debates se concretan muchas veces en la aparición de un consejo, una orientación que puede marcar gran parte de la acción de las piezas en las que el tema se desarrolla.

r) *Los trabajos de amor.* Los amantes verdaderos se enfrentan a grandes dificultades que suelen salvar, solos o con ayuda, para lograr el final feliz de las piezas. Las dificultades a las que son sometidas responde a un catálogo amplio y variado: la no correspondencia amorosa, la oposición de los padres, la pertenencia a clases sociales diferentes, la distancia, la separación por diversos motivos, las dudas infundadas, la espera, los malentendidos que causan celos, el estar prometido, la inconstancia, la ausencia de fidelidad, la incertidumbre sobre el futuro del amor, la correspondencia amorosa repleta de riñas, quejas y reproches, la presencia de terceros sean estos reales o ficticios o el engaño forman parte de esa nómina. La superación de esos trabajos define la acción de la comedia. El amor, además de audaz, es también paciente, como nos recuerda el tópico *Omnia vincit Amor*.

t) *las transformaciones del ser.* El amor hace camaleones, cambia la identidad para generar enredo y lograr sus fines. El mudar la identidad se desarrollará por medios de dos variantes: la suplantación de un personaje por otro y la creación de una nueva personalidad. Ambas son generadoras de enredo y suponen que el agonista que las practica domina la acción y genera una serie amplia de confusiones. El recurso implica un cambio de nombre, de atuendo, de estado y de lenguaje. A veces, sin embargo, el amor no pide tanto, le basta sólo el anonimato, el ocultar la identidad, que se logra mediante la oscuridad, el manto, el embozo y, en general, llevar oculto el rostro.

Ni que decir tiene que Lope toma estos recursos y elementos de la máquina de amor de las corrientes filosóficas en boga en la literatura de su época, por lo general mezclándolas y no profundizando de forma exclusiva en ninguna de ellas. Nos referimos aquí al neoplatonismo, el petrarquismo y el amor cortés. Estas corrientes definen al amor como servicio fiel a la dama que se presenta como señora absoluta (propio del amor cortés), como deseo de belleza (que resuena a neoplatonismo) o como sublimación de la mujer que, aunque puede aparecer descrita de forma contradictoria, queda convertida en un ángel o ser celestial de gran belleza que favorece la elevación espiritual del amante (clave en el petrarquismo).

Descrito sucintamente hasta aquí el mecanismo cabe revisar de qué forma y en qué grado está presente el mismo en la comedia *La noche de San Juan*. Al hacerlo encontramos, en primer lugar, que el código aparece mediante una técnica definida por

la dispersión que es, en realidad, resultado de no cobrar importancia en sí y de recurrir en los diferentes actos de la pieza a buena parte de los elementos que lo definen. La máquina funciona y desarrolla el tema del amor, capital sin duda en la pieza.

Así encontramos en la pieza el motivo del amor *per visum*. Los ojos son la puerta del amor que permite el flechazo. Aparece, al principio del acto I, en el caso de Leonor, dama que valiéndose de la narración de hechos pasados no representados cuenta a su criada que está enamorada de un indiano:

Dicen los que saben desto,
Inés, que el amor se causa
De unos espíritus vivos
Que los ojos de quien ama
A los opuestos envían,
Y como veneno abrasan,
De aquellas sutiles venas,
La sangre más delicada⁸

Pero estos amores, aunque correspondidos, serán turbulentos por la presencia de terceros pretendientes. Lope se vale para la complicación de la acción de poner en escena no uno sino dos triángulos amorosos en los que todos los agonistas principales quedan relacionados. El primero sería el formado por Leonor, que ama a Juan, quien le corresponde, pero que es pretendida por Bernardo, amigo de éste. El segundo sería el de Blanca, dama enamorada de don Pedro, con quien pretende casarse, pero que es pedida para matrimonio por don Luis, hermano de Leonor. Ambos triángulos se desarrollan de forma paralela en la acción, crearán el nudo de la misma y se resolverán gracias a las figuras femeninas, que tomarán la iniciativa y no aceptarán en el amor voluntades ajenas, aunque éstas sean las de sus hermanos, a quienes le corresponde según el orden social, y ante la ausencia de la figura del padre, casarlas. En la comedia los triángulos amorosos inciden directamente en la construcción de una acción bien trabada y en la imbricación del tema con otros como el del honor y los celos.

El tiempo en el que se desarrolla acción y tema es la noche⁹. Ya nos advirtió el Fénix en su famoso soneto del valor de la noche. Especialmente significativa es, además, por ser propicia al amor la de San Juan, que da título a la pieza. En la comedia las alusiones a ella son constantes en los tres actos, se desea su llegada, favorece el

⁸ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, pp. 133-134.

⁹ Afirmaba en el Soneto CXXXVII de las *Rimas humanas*, que fueron publicadas en 1609: “Noche, fabricadora de embelecos./ loca, imaginativa, quimerista,/ que muestras al que en ti su bien conquista,/ los montes llanos y los mares secos;/ habitadora de cerebros huecos,/ mecánica, filósofa, alquimista,/ encubridora, vil, lince sin vista,/ espantadiza de tus mismos ecos:/ la sombra, el miedo, el mal se te atribuya,/ solícita, poeta, enferma, fría,/ manos del bravo y pies del fugitivo./ Que vele o duerma, media vida es tuya;/ si velo, te lo pago con el día,/ y si duermo, no siento lo que vivo”. Cf. Fernando Sánchez Alonso, “La noche barroca en un soneto de Lope”, en *Didáctica*, 8. Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, 1996, pp. 235-253.

encuentro de los enamorados, les deja actuar con libertad, da verosimilitud a los hechos que acontecen en la acción, facilita la relación de temas. Así Blanca, al comienzo del acto II, se muestra impaciente por su llegada:

¡Ay, noche, que siempre en ti
libra amor sus esperanzas,
corre, que si no le alcanzas
no queda remedio en mí!
Apresura el negro coche
Donde las mías están;
Ya que fuiste de San Juan
Que es la más república noche
De Europa, en el mar te baña
Sobre el amoroso toro,
Y ven con máscaras de oro
Desde las indias a España.
Si, coronada de rosas,
Esperan otros amantes
La aurora, yo los diamantes
De tus alas perezosas.
Despierta, noche, que estoy
Sin vida por ti ¿qué aguardas?
Pero tanto más te tardas
Cuanto más voces te doy.¹⁰

Y también Pedro, quien más tarde afirma:

Que ya con su manto negro
Nos viene a cubrir la noche,
Y sin ser vistos podremos
Salir, llegar y jurar.¹¹

La noche se presenta, además, en numerosas ocasiones opuesta al día o la aurora y funciona en la obra simbólicamente. La luz supone la aparición de dificultades para las parejas de amantes (“es en secretos de amor, / la luz el mayor contrario”, p.145), que se solucionan de manera feliz por la noche gracias a las iniciativas de los agonistas implicados. El nudo y el desenlace tendrán lugar de noche.

El lugar en el que se desarrolla la acción y los amores viene definido en todo caso por el ambiente urbano, ya sea la calle, la casa de algún agonista en la ciudad, el prado o la iglesia. Cobra en la pieza gran valor el lugar público. Es, en efecto, muy oportuno para el enredo que en la comedia da cobertura a otros elementos del código como el galanteo que se concreta en el ventanear o el hablar a la reja, motivo que se registra en varias ocasiones. Es el caso de Leonor que sólo de esta manera puede

¹⁰ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, pp. 145-146.

¹¹ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 151.

hablar con su galán, quien debe estar en todo caso siempre ‘a la reja atento’ (p.143) o buscar en ella entretenimiento (p.159):

En fin, dando yo lugar,
 Todas las noches me habla
 Por estas rejas don Juan,
 Porque, después de acostada,
 Vuelvo a vestirme y salir;
 Porque cuando el amor danza,
 No hay conde Claros, Inés,
 Que así salte de la cama.
 Hablamos hasta que el sol
 Nos envía, con el alba,
 A decir que ya es de día¹²

El galanteo no concluye, sea como fuere, con este motivo sino que se da también en los encuentros de los enamorados, Leonor y don Juan por una parte y, por otra, doña Blanca y don Pedro, que permiten al espectador conocer los sentimientos verdaderos que les mueven y el dominio de la acción. Es entonces cuando se ofrecen definiciones del amor (siempre en el paradigma de la locura), se describen a los amantes, se acude a un lenguaje retórico tópico, se presenta idealizada a la dama, o aparece la queja amorosa.

La caracterización de los amantes se da bien de manera directa, un agonista define al otro, o bien indirecta, por sus actuaciones. Son impacientes, quejosos, discretos, activos, celosos, amigos de consejos y confidencias, atrevidos, decididos y hasta mentirosos. Es decir la calificación típica, que en la comedia se observa en numerosas escenas. Así Tello hace una descripción bastante completa del enamorado desconsolado a partir de su señor don Juan:

Ha hecho cosas crueles
 Consigo, y tanto lloró,
 Que pienso que jabonó
 Con lágrimas los papeles.
 No ha comido ni he podido
 Hacer que tome un bizcocho;
 Que hoy, Leonor, desde las ocho
 Ayuda al mártir cupido.
 Allá con razones tibias,
 Dice que muere en tu fe;
 Por más que le publiqué
 En un pulpito de Esquivias
 (...)
 Tomo un cuchillo, yo corro
 Al socorro, y el socorro

¹² Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 134.

Se me volvió puntillazo
 (...)
 que, sin mandarlo Avicena,
 del corazón en la vena
 con la punta se picó.
 Mojó en la sangre una pluma,
 Y apercibiendo papel,
 Escribió con ella en él
 De sus desdichas la suma¹³

La muerte de amor aparecerá en varias ocasiones en la pieza, ya sea porque la marcha del amante hace que la amada vaya a echarse, loca, del balcón (es el caso de Leonor en el acto I, p. 149 y 150), la llegada del amante provoca un desmayo, p. 150), la noche tarde en llegar y la mujer enamorada cree que el amor mata más que entretiene (es el caso de Blanca, p.146) o, sobre todo, porque ante la imposibilidad del amor los amantes piensen en la muerte como solución a su sentimiento y su dolor (se da en varias ocasiones a lo largo de la obra: p. 144; p 148, p. 157; p. 158). Lo dice bien una de las damas.

No tienes que me advertir,
 Que el más penoso morir
 Es dilatando la muerte.
 Pero si a don Juan perdí
 Saldrá don Luis con matarme,
 Mas no saldrá con casarme,
 Puesto que haya dado el sí.
 Cánse en locos intentos
 Más que el mar deshace espumas
 Que dagas no son las plumas
 Que firman los casamientos;
 Antes son los fundamentos,
 Cuando no los junta amor
 Para apartarlos mejor;
 Y esto de daga de hermano,
 Es tempestad de verano;
 Poco rayo y gran temor

Lope acude también con frecuencia en la comedia al lenguaje característico de los enamorados, muy poético, repleto de figuras retóricas y juegos de palabras, para potenciar los afectos de los amantes. Destacan el juego con los nombres Juan de Hurtado (Dijera mejor, pues hurta/ Don Juan ladrón, sin Guevara, p.133) y Leonor de Solís y Prado (cuando pasa el sol por el león el mundo abrasa, p.141), la recurrencia a opuestos (yo no digo lo que siento/ y me muero por decillo p. 144), la alusión mitológica (especialmente las dedicadas al niño amor), la comparación astrológica de la da-

¹³ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 149.

ma (p. 150), la alusión erótica (el galán mata a la dama, p. 147) o la idealización de la dama (por su hermosura, p.137; o que es el culmen de la naturaleza, p.139-140 o perfección del universo, p. 150) o la descripción del amor como batalla (p. 137). No falta tampoco la canción popular sobre el tema de la niña y la noche de San Juan (p.154)

La queja amorosa aparecerá en los tres actos de la comedia y afecta a todos los que aman. Un buen ejemplo se da en Blanca cuando, celosa por haber escuchado en casa de su amante llorar a una dama, considera a Pedro ingrato e inconstante:

Persuadirme, ingrato, es darme
 Más pena de la que tengo.
 ¿Era yo mujer infame,
 que teniendo en casa amiga,
 con engaños semejantes,
 con lágrimas, con papeles,
 con finezas, con jurarme
 que era de tu pecho el alma
 y de tus venas la sangre,
 me obligas a que tan loca,
 hermano tan noble trate
 con término tan indigno
 de mujeres principales?
 No importa, que al fin, ingrato,
 No tienes que alabarte,
 Que el honor que no ha caído
 Es fácil de levantarse.
 Sola una mano me debes
 Sobre juramentos graves,
 Y yo tengo quien me vengue
 Si no tuve quien me guarde.¹⁴

o cuando Pedro sabe por boca de su amada que su hermano quiere casarla:

Tan presto, Blanca, me has muerto,
 Que parece que traías
 El arcabuz en el pecho
 Y que apuntándome al mío
 Diste con la lengua fuego
 ¿Casada? ¿Con quién?
 (...)
 De esa manera yo pierdo
 Y no menos que la vida.¹⁵

¹⁴ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 162.

¹⁵ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 142.

La realización de engaños para alcanzar los objetivos del amor lo encontramos también en los tres actos de la pieza, aunque Lope utiliza el recurso de forma moderada para evitar la construcción de una acción en exceso confusa. Permite la aparición de los celos. Son varios los personajes que mienten (Juan, Inés, Pedro, Blanca y Leonor), dato significativo porque confirma que ningún agonista controla o dirige la acción y que los efectos del amor afectan a todos los principales. En el acto I Juan engaña a Luis al afirmar que está triste porque en día tan feliz tiene que partir a Sevilla. Realmente está triste porque su amada tendrá que casarse con otro hombre (pp. 144b-145a); En el acto II asistimos al engaño menor de la criada Inés, quien dice a Luis que Leonor fue a casa de Blanca cuando en realidad se marchó con don Juan, al que considera su esposo p.152a). Pero es sin duda en el acto III donde los engaños cobran mayor protagonismo. Así don Pedro engaña a Juan al sospechar que Leonor está en peligro (p. 159ab), Blanca se engaña al escuchar quejarse a una mujer en casa de Pedro y pensar que Pedro ya no le corresponde (pp.162a-163b), Leonor engaña a Luis y a Bernardo, al decirles que ella y Blanca salieron juntas la noche de san Juan y que, al ser molestadas por unos galanes, pidieron a Pedro entrar en su casa (p. 165b). En la comedia, por tanto, Lope pone el recurso al servicio, sobre todo, del desenlace.

La voluntad de actuar es, en general, significativa en cuanto que supone que los amantes perseveran para alcanzar el triunfo de sus sentimientos. Quieren dar soluciones y actúan conforme a un programa definido por el porfiando vence amor. Dirá al comienzo de la obra doña Leonor "*que en guerra de amor no falta/ la victoria a quien porfia*". Destacan como activas, en efecto, las figuras femeninas. Lo vemos en el caso de los reproches de una dama a su hermano que, ocupado en sus asuntos, se ha olvidado de su matrimonio. Quiere ella hacerse valer para que su casamiento se produzca pronto y con el galán a quien ama:

Pienso advertir a mi hermano
De que mi vida se pasa
Sin que de mi estado trate;
Que, divertido en sus damas,
Como caballero mozo,
Ni se casa ni me casa;
Porque somos las mujeres
Fruta que con flor agrada,
Y del tiempo en que se coge
Siempre es mejor la mañana.¹⁶

La determinación de la mujer se observa en el caso de Blanca que, sin aceptar el matrimonio que le propone su hermano, promete al amante ser su mujer:

Pedro: ¿Pues habrá remedio alguno?
Blanca: Los jueces son remedio;
 Que de iguales voluntades

¹⁶ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 136.

Pedro
Blanca:

Confirman los casamientos
¿Cumplirás tú lo que dices?
Ruido siento y sospecho
Que si no es el despasado,
Debe de ser el tercero.
Vete y fía de mi amor,
Que no he de tener más dueño
Que don Pedro mientras viva.
(...)
Esta noche es San Juan;
Si voy al Prado, está cierto
Que los dos iremos juntos
Donde, quien pudiere hacerlo,
Nos dé las manos en forma
De promesa y juramento.¹⁷

La confidencia amorosa juega también en la obra un papel destacado. Hay de varios tipos: la confidencia de los señores con los criados, la confidencia de la pareja de enamorados y la confidencia entre amigos y compañeros. Las tres permiten al auditorio controlar por completo el desarrollo de la acción. Ejemplo de la primera encontramos al inicio de la obra cuando Leonor cuenta a su criada Inés que está enamorada. Aquí, además, provoca humor al burlarse Lope de este recurso teatral:

Leonor: No sé si podrás oír
Lo que no puedo callar.
Inés: Lo que tú supiste errar,
¿no lo podré yo sufrir?
Leonor: Perdona el no haberte hablado,
Inés, queriéndote bien.
Inés: Ya es favor de aquel desdén
Pesarte de haber callado.
Leonor: No me podrás dar alcance
Sin un romance hasta el fin.
Inés: Con achaques de latín,
Hablan muchos en romance.
Leonor: Las destemplanzas de amor
No quieren consonancias.
Inés: si sabes mis ignorancias,
Lo más claro es lo mejor.
Leonor: ¿Tengo de decir, Inés,
Aquello de escucha?¹⁸

¹⁷ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 142.

¹⁸ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 133.

Una confidencia de pareja se da en el caso de Blanca que confirma su amor a Pedro y señala su forma de actuar ante las amenazas que recibe (Acto I p. 142). Constituye una declaración de intenciones y precisa el desarrollo de la acción y el ritmo dramático. Adelanta sucesos, por lo que el espectador queda prevenido para cuando tengan lugar en la acción.

La confidencia entre amigos dará un protagonismo mayor a uno de ellos, que no es del todo sincero con el otro y que domina más los hechos que acontecen en la acción que él. Es el caso de don Luis que pide ayuda a Juan para conseguir la dama de la que está enamorada. Juan le ayudará para convertirse en el dueño de la casa de Leonor, hermana de Luis de la que está enamorado:

Luis: Señor don Juan, ya que habemos
 Nuestras almas declarado,
 Fuera engaño haber callado
 Lo que en su centro tenemos;
 Sin prólogo, sin extremos,
 Ya sois dueño de la mía
 (...)
 Blanca me mata, en efeto;
 Yo no querría casar;
 Nadie lo puede tratar
 Como un amigo discreto,
 Vos lo sois y yo sujeto
 A cuento vos concertéis.
 En dote no reparéis,
 Que bien sabréis cuál me veo
 Si en posesión o en deseo
 Alguna prenda tenéis¹⁹

A lo largo de la obra, por lo demás, adquiere un significado especial la parodia del código del amor, que se desarrolla a partir de personajes secundarios que provocan humor, pocas veces con agonistas principales. Esta parodia se explica porque el auditorio conoce muy bien los elementos que definen al código y su funcionamiento en la acción, rompe la ilusión amorosa que ante él se representa; es un guiño más a él. Aparece en los tres actos, a veces situada estratégicamente para rebajar la tensión dramática o para cerrar un acto. Se observa parodia en los siguientes casos:

- a) la forma de hablar que tienen los amantes (Acto I p. 143; p. 150; p. 163).
- b) la muerte de amor (Acto I p. 144; Acto II p. 151; Acto III p. 157)
- c) las quejas de los amantes (p. 145 al final acto I)
- d) el final feliz en bodas (Acto III, p. 163)

Las relaciones amorosas de los amantes, que son paralelas a las de sus señores, facilitan en la acción ese tratamiento paródico y permiten también la inclusión de de-

¹⁹ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 136.

terminados aspectos metateatrales como la justificación de los amores (p. 135) o el desarrollo de los mismos (p. 138).

Todos los elementos señalados confirman la presencia y valor que el código del amor tiene en la comedia. Confirman la estructura que soporta el desarrollo del tema. Todos tienen una justificación, cumplen funciones precisas, se interrelacionan y se identifican con facilidad. Ofrecen al espectador el dinamismo de la máquina compleja y versátil que sabe crear en una sola obra distintos edificios de amor.

III. El amor arquitecto y la construcción de la acción

Lope construye la acción a partir de dos historias de amor que desarrolla paralelamente y enlaza para lograr el final feliz. Y lo hace desde la consideración de que en la obra sólo el espectador debe dominar cuanto acontece y los amantes, en los momentos de mayor complicación, deben quedar confusos. Esas dos historias presentan una similitud esencial: se trata de amores correspondidos, puestos en peligro por condicionamientos sociales que no pueden imponerse ante la determinación de los amantes. Amor y enredo se convierten, por tanto, en la pieza en fórmula dramática que expone las dificultades de ser feliz en el amor y la necesidad ante ellas de porfiar siempre. El auditorio, Dios de la ficción dramática, probablemente también entendido en amores, apreció sin duda el juego y la diversión que el dramaturgo plantea a partir de los agonistas enamorados.

Así sirve el acto I de planteamiento perfecto de la acción. Se recurre para ello al comienzo *in medias res* y a la narración de hechos pasados no representados, que requieren parlamentos extensos de algún agonista para exponer y actualizar los datos que permiten al público controlar la acción. El inicio de la misma se caracteriza por la ausencia de conflicto; la obra se inicia en armonía. Esta se concreta en la correspondencia amorosa de Leonor y don Juan. En estos momentos asistimos en la acción a dos confidencias amorosas. La primera, la que Leonor hace a su criada Inés, permite conocer la historia de amor de esta dama con don Juan. La segunda es la que don Luis, hermano de Leonor, hace a Juan sobre su pretensión de matrimonio con doña Blanca, para lo que solicita su ayuda.

La primera confidencia tiene gran valor por la presencia de elementos de la máquina de amor que incidirán en el desarrollo de la acción: la definición de amor, la actuación ante las dificultades de amor, el papel como motivo que favorece la relación de los amantes, el hablar a la reja, la presencia de la figura de la tercera, la posibilidad de la noche, la caracterización del amante, la mujer como agonista activo o el dar la mano. Conocemos en ella que ya dio la mano a su galán:

Esta, Inés, la historia ha sido;
Y, cuanto amorosa, casta,
No le di mano sin ser
Sobre lágrimas prestadas.
A quien no le pareciere,
Puede ser un año amada,
Que oír y no responder

Sólo es bueno para estatuas.
Yo defendí mi valor;
Pero donde el cielo es causa
Y dos almas se conforman,
Ninguna prudencia basta²⁰

La segunda confidencia parece facilitar también estos amores pues supone que Juan se ganará, tras la ayuda solicitada, la confianza del hermano de su amada, lo que posibilita *un amor sin celosía*. La ausencia de conflicto es tal que Leonor, quejosa porque su hermano se ha despreocupado de su casamiento, le pide que respete el amor que tiene hacia Juan, a lo que en todo accede el hermano:

Yo no quiero, hermana mía,
Que de amor tengas queja;
Fuera de que la afición
Que tengo a este caballero,
Ya de mis bodas tercero,
Que no es poca obligación,
Concertará fácilmente
Las vuestras con gusto mío,
Que del tuyo bien confío
Que el concierto te contente²¹

Es entonces cuando Lope anuncia por boca de Leonor, que no entiende tanto bien, la presencia de problemas. Los presagios serán ciertos:

De golpe tanto placer,
¡ay, Inés!, temo el contento.
(...)
¡Oh bienes, aunque dichosos,
siempre venís sospechosos
cuando de prisa venís!²²

Y es que el amor y la comedia están repletos de coincidencias. Bernardo accede a entregar a don Luis a su hermana, siempre que este le entregue a Leonor, de quien está hace tiempo enamorado. Ello se sabe gracias, de nuevo, a la narración de hechos pasados no representados. Lope logra con ello crear dos triángulos amorosos dependientes que funcionarán de forma paralela en la acción hasta el desenlace. Es decir, la obra presenta una acción bien trabada, en la que se abordan de forma prácticamente simétrica dos historias de amor. Es entonces cuando Juan ve peligrar su relación con Leonor y advierte a don Bernardo sobre la conveniencia de saber la opinión de las

²⁰ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 135.

²¹ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 138.

²² Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 138.

damas. Este galán, que repite los condicionamientos sociales de la época, según los cuales el hermano, ante la ausencia del padre, puede decidir con quién casar a su hermana, niega la oportunidad de la consulta:

Don Juan, gente de valor
 Para materias de honor
 No admite sus pareceres;
 Que aunque es bueno su consejo,
 Cuando las ciega pasión
 Más con la misma razón
 Que con ellas me aconsejo:
 Ella es el mejor espejo
 A cuyas verdades paso
 El parecer deste caso,
 Y Blanca no ha menester
 Darne a mí su parecer,²³
 Basta saber que la caso²³

A estas alturas del planteamiento el auditorio habrá percibido ya, por un lado, la determinación de la mujer ante el amor y, por otro, la capacidad de los hombres de decidir sobre los casamientos de sus hermanas. Ambos serán decisivos para la complicación de la acción.

Resta tan sólo en este acto primero el conocimiento del conflicto amoroso por parte de las damas implicadas en él. Asistimos aquí a la simetría: primero será Blanca y Pedro quienes se quejarán por su situación amorosa; después lo harán Leonor y Juan. En esta simetría, además, encontramos más simetría: Blanca es mujer activa que luchará por su amor y rechaza a su prometido. Leonor advierte a su hermano que el galán que le da no es de su gusto.

Poco más añade Lope a la acción. Cabe destacar, en cualquier caso, la parodia que los criados Tello e Inés hacen de elementos del código del amor, lo que provoca humor y ayuda a relajar la tensión dramática. El Fénix deja los trabajos de los amantes y las sabidurías del amor para el nudo y el desenlace y nos ha mostrado una gran desproporción en las respuestas que galanes y damas dan ante el conflicto de amor. Lope se pone del lado de la mujer. Por lo demás Tello resume magistralmente el acto que da paso al nudo de la acción:

No he visto tan mal cruzado
 En cuantos bailes se han hecho;
 Porque le yerran entrambos;
 Que Leonor quiere a don Juan,
 Y, si en esto no me engaño,
 Blanca no quiere a don Luis;²⁴
 Luego no es baile concertado²⁴

²³ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 141.

El nudo de la acción se produce ante la decisión de las damas de luchar por su amor. Se sigue apreciando aquí la simetría observada en el acto anterior. Así en una escena Blanca se muestra impaciente por la llegada de la noche, que es muy propicia al amor, y cuenta en un largo parlamento su relación con don Pedro. La noche la convertirá en esposa de su amante:

Sólo para ser su esposa
Me falta que aquesta noche
Sus estrellas me socorran²⁵

En otra Leonor se queja por su situación amorosa y niega de nuevo el matrimonio que su hermano le propone. La queja se debe también a la poca firmeza de su galán que, ante las nupcias anunciadas, prefiere partir que luchar:

A ser firmeza la suya,
Él viera que no podía
Vencer la muerte a la mía;
Mas como no la hay en él,
Por no matarme cruel,
Inconstante se desvía²⁶

Desde entonces el ritmo dramático se acelera y las historias de las dos damas se imbrican, ya sea porque don Bernardo pide a Blanca que vaya al Prado con Leonor, lo que permite conocer sus intenciones o un enredo a su favor, o porque esta última dama dé la mano de esposa a Juan:

Pues dame esa mano, y vamos
Donde firme juramento
Para siempre nos obligue,
Que ya con su manto negro
Nos viene a cubrir la noche
Y sin ser vistos podremos
Salir, llegar y jurar;²⁷

Decisiones tomadas pasan ahora a ser representadas. Leonor parte con Juan en coche, pero el bullicio de la fiesta y gente hacen que sus intenciones terminen en una nueva separación. Él y Tello ante justicia y ella en casa ajena y desconocida. Incluso en esos momentos de gran confusión, que sólo el público disfruta, el amor porfia:

²⁴ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 144.

²⁵ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 148.

²⁶ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 148.

²⁷ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 151.

Aunque pretende el temor
 Vencer la dulce osadía
 De mi amor, con más porfía
 Vuelve a la batalla amor.
 Ya no temo su rigor;
 Porque llegar a temer
 Era dejar de querer,
 Y no quiero yo dejar
 De quererte por hallar
 Disculpa de ser mujer

Lope ha hecho otra concesión al público. Le pone la fiesta en las tablas. Le añade el bullicio, el ruido y la música propia de la noche de san Juan, que está repleta de dichas para muchos. En efecto esta alegría contrasta con la pena de Pedro y Leonor, amantes que terminan encontrándose y consolándose de sus penas. A lo largo del acto aparecen diversas alusiones a la noche y su poder para unir a los amantes. Estas alusiones se dan de forma dispersa y en relación con los hechos de las historias de amor. Quedan vinculadas también a los presagios que a lo largo de la acción van anunciando la desdicha.

El acto II termina con la confusión de todos. Los amantes actúan en la noche pero los resultados no son los esperados, acaban sufriendo y sin tener soluciones. Se entregan casi sin esperanza al ‘porfiando vence amor’ y hasta pueden sufrir celos. Hemos advertido también la presencia de simetría, la recurrencia al recurso de la narración de hechos pasados no representados, la inclusión de escenas que son cuadros de costumbres de la sociedad de la época y el hecho irreversible del darse la mano o palabra de esposos, atisbo sin duda de un final feliz en el desenlace.

La confusión, en cualquier caso, se extiende a gran parte del acto III, donde se producen diversos engaños cuyos efectos se mantienen hasta las escenas finales. Si en los actos anteriores habíamos asistido al fenómeno de la simetría de escenas ahora este se produce dentro de una misma escena. Pedro busca y espera a una dama, de la que nada saben Juan y Tello; pero Juan busca también una dama de la que nada dice Pedro, aunque es la que protege en su casa.

El encuentro posterior de Blanca y Pedro evidencia que la dama se mantiene firme en sus propósitos hasta las máximas consecuencias. Permite conocer que Bernardo y Luis están preocupados por su honor. La reunión de los amantes, además, supone la entrega de la dama y la defensa por parte del galán de su honor. Sin embargo no estamos aquí ante el final feliz de una de las historias de amor. Lope puede todavía ampliar el enredo por medio del tema del honor y los celos. Celos desarrollados a partir de un triángulo amoroso ficticio, el formado por Pedro, Blanca y Leonor, que pronto es resuelto gracias a la intervención de la dama intrusa, que tiene de nuevo que explicar los motivos por los que terminó en casa de don Pedro. El honor se plantea por la búsqueda que los hermanos hacen de las dos damas enamoradas y prometidas. Terminan en la puerta de la casa de Pedro y confundiendo a Juan, que les ha seguido, y no acierta a entender que los dos se detengan en el lugar en el que él se separó de Leonor:

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 noche²⁸

Allí encuentran a Blanca y Leonor que salvan la situación de honor mediante un engaño que una hace y otra confirma. La resolución del conflicto de honor lleva la acción directamente al desenlace que se produce con la ratificación de las palabras de matrimonios ya dadas por los amantes.

El amor, lo hemos visto ya, ha hecho la comedia por medio de una acción bien trabada y un programa definido por ‘porfiando vence amor’. Lope nos ha presentado a dos mujeres firmes y decididas que luchan por su felicidad y que dejan en penumbra a sus respectivos galanes mucho más prudentes, quejosos y temerosos. Ha relacionado el tema estrella de la obra con otros capitales para provocar un enredo que mantiene la confusión hasta el final y reduce el desenlace a la mínima expresión. Pone el enredo en el imperio de la noche, donde tiene cabida el engaño y hace numerosas concesiones al público, que controla en todo momento la acción, disfruta de escenas costumbristas tomadas de la vida de la calle en fiestas y reconoce los elementos meta-teatrales que en ella se dan, también los pertenecientes a la máquina de amor. Lope ofrece una comedia en la que ha equilibrado con precisión matemática la acción para que todo ocurra en su justa proporción y con el aplauso del público.

IV. Conclusión

La noche de San Juan es una comedia escrita con gran maestría a partir de la recurrencia al código del amor que está funcionando en la Comedia Nueva y había sido fijado en sus años de juventud por el propio Lope. En ella aparecen con nitidez buena parte de los elementos que lo definen, ya sea el triángulo amoroso, el galanteo, el flechazo, la queja de amor o su definición, también la caracterización de los amantes, su retórica y el recurso del papel, las confidencias, el darse la mano o la idealización de la mujer. Se trata de elementos que presentan funciones convergentes e inciden significativamente en la elaboración de una acción bien trabada, carente de un enredo desmedido, y en la que todos los temas principales quedan imbricados. Es decir, la máquina de amor funciona aquí en una obra perfecta. No ha interesado a Lope los excesos que acaso por ese tiempo estaban triunfando en las tablas y ofrece una comedia equilibrada en todos los sentidos: en el desarrollo simétrico de dos historias de amor en la acción, en el tratamiento de los temas principales y en la caracterización de los personajes. Y todo ello sazonado con la concesión al vulgo que siempre obliga. El Fénix hace que domine en todo momento la acción y le entrega para su diversión la noche de San Juan, muy festejada por la sociedad barroca, donde sitúa las incerti-

²⁸ Cf. Lope de Vega, *ed. cit.*, p. 164.

dumbres de amor de dos parejas jóvenes, en las que sobresalen las figuras femeninas. Cuenta, además, con la ventaja de saber que el público es en buena medida conocedor de la poética del género de la Comedia Nueva, hecho que le permite incorporar a lo largo de la acción numerosos elementos metateatrales con funciones variadas, entre las que se encuentra la ironía. La forma de construir esta comedia, en fin, no discrepa en general con el tono que presentan otras obras del ciclo *de senectute*. Por ellas Lope mereció ser aplaudido y aceptado como maestro. Se sabe, *cuando Lope quiere, quiere*. En esta comedia quiso.