

## INTRODUCCIÓN

### NOTA PRELIMINAR

En 1981 edité, en uno de mis trabajos principiantes, esta maravillosa comedia de Calderón. En aquella oportunidad no me fue accesible un texto que más tarde se revelaría como fundamental, la edición suelta insertada en la *Parte cuarenta y dos de comedias de diferentes autores*. Al abordar la tarea en el marco de la serie de «Comedias completas de Calderón», el panorama textual disponible aconseja cambiar el texto base que elegí décadas atrás, lo que supone que esta nueva edición ofrece numerosos cambios respecto de la que realicé en 1981, que seguía la *Verdadera quinta parte* de comedias de Calderón, publicada por Vera Tassis.

Si el texto ha sufrido una revisión notable, no puedo decir lo mismo de la perspectiva literaria y dramática. Mi lectura de la comedia sigue siendo la de 1981, y no he hallado estudios novedosos que propugnen un cambio de lo que escribí entonces, salvo algunos intentos pretendidamente feministas como el de David Román, que merece alguna consideración.

Dado que mis pretensiones en esta oportunidad no son someter a la comedia a un escrutinio exhaustivo, sino fundamentalmente editar esta versión y acompañarla de una introducción básica orientativa, adaptaré, con algunas actualizaciones, un estudio de síntesis, elemental y algo antiguo, sobre el sentido cómico de la obra (Arellano, 1983), y abordaré en otro capitulillo la discusión —algo más cercana a ‘estos tiempos’— sobre la aludida «sofisticada» lectura feminista, que por desdicha no contribuye, en mi opinión, a un mejor entendimiento del mecanismo de una comedia arquetípica del género de capa y espada —con un personaje que pudiera considerarse figurón (o figurona), como es doña Beatriz—.

EL SENTIDO CÓMICO DE *NO HAY BURLAS CON EL AMOR*

*No hay burlas con el amor* es un perfecto ejemplar de comedia de capa y espada, lo que implica su pertenencia al ámbito lúdico y cómico propio del género<sup>1</sup>.

La acción se construye sobre dos protagonistas, galán y dama, que sin llegar a figurones<sup>2</sup>, constituyen dos modelos ridículos que temerariamente rechazan o desafían al amor. Don Alonso toma las relaciones amorosas como un juego frívolo de burlas limitado por la propia comodidad, mientras que Beatriz se perfila como una culta latiniparla que exhibe su aborrecimiento a los hombres, escandalizándose de los amoríos de su hermana Leonor. El segundo galán, don Juan, enamorado de Leonor, y amigo de don Alonso, pide a este que finja cortejar a Beatriz para anular la vigilancia que la cultera ejerce sobre su hermana menor, obstaculizando las entrevistas de los amantes. Tras unas primeras negativas, don Alonso acepta, atraído por la oportunidad de divertirse con la burla. Sin embargo, las burlas se vuelven veras: don Alonso se enamora realmente de Beatriz y esta de su fallido burlador. Después de numerosas peripecias, habituales en el género —ocultamiento en alacenas, riñas de celos, sospechas del padre de las damas, preocupaciones de honor, malentendidos varios...— termina la comedia con las bodas convencionales.

La comicidad de la obra se sustenta en tres elementos básicos: las situaciones, el lenguaje y los personajes.

En lo que respecta a las situaciones, Calderón articula escenas cómicas en sí, pero sobre todo una estructura general que responde a la inversión, según el esquema en este caso del *burlador burlado*. La inversión implica un cambio en los personajes, cuyos defectos cómicos se superan por la fuerza omnipotente del amor. La insistencia de don Alonso en sus chocarreras teorías (que definen el «amor al uso» que reaparece en otras comedias calderonianas)<sup>3</sup> subraya su vencimiento final:

<sup>1</sup> Ver, para los rasgos genéricos de la comedia de capa y espada, Arellano, 1988, y para el problema de las lecturas trágicas (impertinentes) de las comedias cómicas, Arellano, 1990.

<sup>2</sup> No llegan a ser figurones del todo, porque se redimen por el amor, enmendando sus defectos, según sucede también a *La dama boba* de Lope.

<sup>3</sup> Para el tipo del «galán al uso» y el amor al uso, ver Serralta, 1979 y 1987. Importantes para estos modelos son las comedias de *El amor al uso* (Antonio de Solís), o *Mañanas de abril y mayo* (de Calderón).

Cuanto sea engaño y mentira  
vaya; mas pensar que tengo  
de obligarla ni sufrirla,  
es pensar un imposible (vv. 1674-1677).

Frente a los conceptos que expresa don Juan en su debate sobre el amor, don Alonso responde burlón rebajando el registro lingüístico al de un pícaro:

Don Juan     [...] ¿qué acción, qué pasión, qué afecto,  
decid, si no es amor, es  
el que al hombre da valor,  
el que le hace liberal  
cuerdo y galán.

Don Alonso                             ¡Pesie a tal!  
De los milagros de amor  
la comedia me habéis hecho,  
que fue un engaño culpable,  
pues nadie hizo miserable,  
de avaro y cobarde pecho  
al hombre, si no es amor (vv. 99-109).

[...]  
¡Bien haya yo, que en mi vida  
he enamorado con riesgo,  
sino dama a todo trance,  
sino moza a todo ruedo,  
que a la primera visita  
llamo recio y hablo recio,  
y el haber en mí o no haber,  
o temor o atrevimiento,  
no consiste en más razón  
que haber o no haber dinero (vv. 411-420).

En análoga situación se coloca Beatriz, absorbida por sus pretensiones intelectuales, sus lecturas y su discurso culterano, que manifiesta una pose de odio a los hombres y asedia a su hermana, para terminar, como su coprotagonista, entregada a la fuerza de Cupido.

Tanto don Alonso como Beatriz reciben una lección que les permite enmendar sus posturas excesivas, falsas, y por tanto defectuosas. La evolución cómica de la trama se subraya por el contraste con la acción secundaria de las relaciones de don Juan y Leonor, hábilmente

subordinada a la central, y acompañada de un segundo contraste cómico que se establece entre el gracioso Moscatel y su amo don Alonso, contraste con el que se abre la comedia: Moscatel está enamorado, mientras que su amo rechaza groseramente el amor. Se trata de otra inversión cómica que se suma a las otras piezas de un mecanismo de precisión.

Desde el punto de vista de la puesta en marcha del citado mecanismo se advertirá que el motor de la acción principal es la intención de quitar los obstáculos que perjudican a la secundaria, entrelazando ambas y manteniendo férreamente el requisito de la unidad de acción (esto es, que sea *unida*, no *única*). En el desarrollo de la comedia aparecerá un tercer galán (don Luis Osorio) personaje comparsa, cuya única función es despertar los celos de don Juan, que romperá momentáneamente con Leonor, provocando otro juego de inversiones situacionales: porque en el instante en que don Juan ya no necesita a don Alonso, y le dice que puede abandonar sus fingidos amoríos, estos ya no son fingidos, y es don Alonso el que, después de confesar su rendición, pide ayuda a don Juan, lo que supone la mudanza total del comienzo: quien renegaba del amor se ha enamorado; quien lo enaltecía reniega ahora de él.

Los procesos de inversiones mediante las cuales los protagonistas ceden al amor tras una resistencia inicial son la línea maestra de la trama y elemento esencial de su sentido cómico.

Sobre este proceso general se añaden situaciones ocasionales integradas en la acción básica, según módulos tipificados del género, como la sorpresa por la llegada del padre que obliga a don Alonso y Moscatel a esconderse en una alacena, y que permite un guiño metateatral<sup>4</sup>:

Don Alonso ¿Es comedia de don Pedro  
Calderón, donde ha de haber  
por fuerza amante escondido  
o rebozada mujer? (vv. 1918-1921).

Un tipo peculiar de escenas risibles, plenamente insertas en la técnica de la inversión, lo constituyen las parodias burlonas de escenas precedentes. Leonor rechaza a su hermana, por ejemplo, repitiendo

<sup>4</sup> Ver para este tipo de recursos Pailler, 1980.

burlescamente las mismas expresiones con las que Beatriz la había repelido anteriormente:

- Beatriz                    Detente;  
                                   no te apropincues a mí  
                                   que empañarás el candor  
                                   de mi castísimo vulto  
                                   y profanarás el culto  
                                   de las aras de mi honor (vv. 603-608).
- Leonor                    ¡Tente!  
                                   No te apropincues a mí.
- Beatriz                    El concepto dificulto  
                                   de tus extremos, Leonor.
- Leonor                    No me empañes el candor  
                                   de mi castísimo bulto.
- Beatriz                    ¡Qué mudanza!
- Leonor                    ¿Tal insulto  
                                   pronunciar tu lengua osa? (vv. 1405-1412).

Del mismo modo, Moscatel se burla de su amo (vv. 75-79, 2536-2541), explotando un recurso cómico de efecto asegurado<sup>5</sup>.

En el terreno de la comicidad lingüística resulta especialmente rentable para el análisis de esta comedia la distinción de Olson (1978, p. 89) entre discurso ridículo y discurso ingenioso.

Beatriz presenta un discurso ridículo, que pertenece a la corriente de parodias de la poesía gongorina o culterana, y que abunda en cultismos léxicos, hipérbatos y perífrasis desproporcionadas a la realidad aludida: llama «hechizo de cristal» al espejo, «quirotecas» a los guantes, «másculo» al hombre... Todos los cultismos de Beatriz se documentan en otras censuras y sátiras del siglo xvii, estudiadas por Dámaso Alonso (1961, pp. 95-108): *abstraer*, *ambular*, *antonomasia*, *apropincuar*, *cálamo*, *candor*, *caos*, *captar*, *clandestino*, *claudicante*, *climatérico*, *cornerino*, *coturno*, *crepúsculo*, *crinito*, *cubículo*, *descrédito*, *eclipse*, *epiciclo*, *epístola*, *escrúpulo*, etc.

Su concentración engendra pasajes de extraordinaria densidad cómica:

<sup>5</sup> Ver Bergson, 1939, p. 72: «Imaginez certains personnages dans une certaine situation; vous obtiendrez une scène comique en faisant que la situation se retourne et que les rôles soient intervertis».

- Beatriz                           ¡Hola!  
                                       ¿No hay una fámula aquí?  
 Inés                               ¿Qué es lo que mandas?  
 Beatriz   Que abstraigas  
                                       de mi diestra liberal  
                                       este hechizo de cristal  
                                       y las quirotecas traigas (vv. 576-580).
- Beatriz                           Con vulgar disculpa  
                                       me has obstinado dos veces:  
                                       ese manchado papel  
                                       en quien cifró líneas breves  
                                       cálamo ansarino, dando  
                                       cornerino vaso débil  
                                       el etíope licor  
                                       ver tengo (vv. 869-876).

El otro discurso cómico ingenioso se compone de las varias categorías de conceptos que propone Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, como dilogías («—La Inesilla me ha picado./ —¿Tan aguda es la Inesilla?», vv. 1547-1548); paronomasias y pseudo figuras etimológicas («—¿Y qué te pasó con Celia?/ —Estaba a su celosía», vv. 1502-1503; «amo no quiero que ama», v. 2529); retruécanos («un criado honrado, si hoy/ hay un honrado criado»), recursos que se acumulan a menudo en pasajes de mayor complejidad alusiva:

Cordero en brazos de Inés,  
 el hombre le vio mil veces,  
 pero sola aquesta vez  
 es el abrazado el hombre  
 y el cordero el que lo ve (vv. 2015-2019).

Otros recursos cómicos lingüísticos son el uso de diminutivos, fórmulas de tratamiento vulgares, neologismos chistosos —*toricantano*, *balconear*, *balconazo*—, cuentecillos —la confesión del galán, el del toricantano—, metáforas cómicas («¡Lindo búcaro del Duque/ o de la Maya seré!», vv. 1936-1937; «Tigre fregatriz de Hircania,/ vil codrilo de Egipto,/ sierpe vil, león de Albania», vv. 2467-2469); uso metafórico de lenguajes sectoriales de los naipes, de los negocios y el foro, de la astronomía y astrología; distorsiones cómicas del decoro (don Alonso hablando como un pícaro gracioso; Moscatel usando re-

gistros neoplatónicos amorosos...). Remito, para más comentarios, a mi estudio preliminar de la edición de 1981.

Añadiré finalmente, que el funcionamiento de los discursos ingenioso y ridículo es distinto: el primero exige la comprensión por parte del receptor (a ese objetivo pretenden servir las notas del aparato crítico); el lenguaje ridículo de Beatriz ni siquiera necesita ser entendido con precisión: su absurda ininteligibilidad es el valor cómico principal. Ahora bien, es difícil que un poeta barroco (conceptista) renuncie a juegos con el sentido, de manera que un pasaje de efecto absurdo como el del cálamo ansarino, admite también una ‘traducción’ ingeniosa y unas correspondencias metafóricas precisas.

*No hay burlas con el amor* es una comedia cuyo tipo cómico más importante —no único— es Beatriz en su faceta de culta latiniparla. De alto rango cómico son también Moscatel, el gracioso, y don Alonso, el galán indecoroso, buen ejemplo —inicial, antes de su enmienda— de la extensión de los papeles cómicos ridículos desempeñados por caballeros (ver Arellano, 1994).

Beatriz se define por una serie de rasgos negativos centrados en su caricatura culterana: según su caracterización directa e indirecta, odia a los hombres, es vana, afectada en su vestuario, melindrosa, crítica enfadada e impertinente, soberbia y, en fin, aborrecible<sup>6</sup>. A todo el planteamiento de su pedantería subyace el concepto de que el fin de la mujer es el matrimonio y a él debe tender la educación femenina, para cuya perfección son más nocivos que beneficiosos la gramática y los versos, o las lecturas de Ovidio, Virgilio y Cicerón —postura general en la época que los lectores hodiernos podrán hallar retrógrada, pero que no conviene juzgar anacrónicamente—. La actualidad del debate literario sobre la poesía de los cultos fortalece la comicidad. Volveré sobre Beatriz y el asunto de la educación femenina, después de examinar brevemente otros personajes<sup>7</sup>.

El gracioso Moscatel ofrece la originalidad de sus pretensiones amorosas, que defiende a veces con un discurso de cierta elevación más propio de los caballeros, en contraste con el avulgarado de su

<sup>6</sup> Su enfrentamiento con Leonor es otra estructura reiterada en comedias de hermanas rivales. Ver Roncero, 2016 y Antonucci, 2017, quien examina este esquema en una serie de obras calderonianas del ámbito cómico, con los cambios y evolución progresiva en el tratamiento del asunto.

<sup>7</sup> Barragán, 2013 añade otras observaciones sobre distintos rasgos de los personajes cómicos en *No hay burlas*.

amo, más propio de los graciosos. La comedia, pues, se aparta del modelo tópico de los amores paralelos y miméticos de amos/criados, para proponer una especie de rivalidad en torno a la criada Inés, la amada de Moscatel. El gracioso subraya el trueque de las situaciones habituales:

Moscatel      Que se ha trocado la suerte  
                   al paso, pues siempre dio  
                   el teatro enamorado  
                   el amo, libre el criado.  
                   No tengo la culpa yo  
                   de esta mudanza, y así  
                   deja que hoy el mundo vea  
                   esta novedad y sea  
                   yo el galán, tú el libre (vv. 56-64).

De don Alonso ya se ha dicho lo principal. Demuestra —con otros muchos personajes— que es falsa la afirmación, tantas veces repetida por los estudiosos, de que el modelo de noble de comedia se mantiene en un nivel de decoro, honor, lealtad, cortesía, etc. que lo apartan de las categorías cómicas, especialmente de las ridículas. La verdad es que caballeros ridículos abundan en el teatro del Siglo de Oro, y este don Alonso es una muestra parcial.

La misma observación cabría hacer sobre el padre de las damas, don Pedro, cuya dimensión risible se relaciona con el famoso tema del honor, que en la comedia de capa y espada es un elemento cómico más. Don Pedro se ve impotente para controlar los sucesos, presa de un desconcierto total, objeto de burla de su hija Leonor, y sin otra opción que resignarse:

Fuerza es que calle,  
 que ya sucedido el daño,  
 nada puede remediarse (vv. 3097-3099).

El honor no supone en este género de comedia ningún riesgo trágico, como se suele a menudo indicar con lecturas impertinentes: es otro factor más de la construcción lúdica global.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Ver, para el tratamiento calderoniano del honor en la comedia de capa y espada, Arellano, 2013.



Cómico es igualmente don Luis, cuya gesticulación o posturas y andares extravagantes sugiere el mismo texto («aunque con tantas figuras/ pueda ser hombre», vv. 437-438), y cómica es la criada Inés, que se burla tanto de don Alonso como de Moscatel.

En conclusión, el sentido cómico de *No hay burlas* estriba en la unión eficaz de complejos componentes de situación, lenguaje y tipos principalmente. Esta dimensión cómica no anula las perspectivas líricas de la evolución de los protagonistas, que pasan de ser ridículos a aceptar en el desenlace que «no hay burlas con el amor», y que el amor, en efecto, como defendía don Juan en el comienzo de la obra, provoca un refinamiento de los sentimientos y de la conducta de quienes reconocen, por fin, su poder. *Omnia vincit Amor...*

#### ¿PODER PATRIARCAL Y REBELIÓN FEMINISTA?<sup>9</sup>

Como toda obra de arte *No hay burlas con el amor* admite distintas miradas. En el marco de algunas corrientes posmodernas de teoría y crítica literaria ideologizadas se incurre a menudo en la práctica de analizar una obra como *documento* y no como *monumento*, con el añadido de que es frecuente el sesgo cognitivo que busca confirmar con una lectura forzada una postura previa —un prejuicio, en suma—.

Buscar en una comedia como la presente una serie de «negociaciones» en torno a las luchas de género, es cosa que pudiera hacerse en cualquier comedia del Siglo de Oro, y desde luego no solo en España, sino en todas las áreas culturales de dominio patriarcal, que no se limitan al «occidente», como se insiste obsesivamente en algunos estudios culturales modernos. Ahora bien, el insistente rastreo de dichos enfrentamientos (o de la ausencia de los mismos) como único objetivo acaba ignorando los rasgos más propiamente literarios y dramáticos, provocando casi siempre la incompreensión fundamental de las estructuras y componentes dramáticos, marginando las dimensiones estéticas más valiosas.

Es lo que sucede con el análisis de David Román (1991), impulsado por el deseo de lograr una novedosa y «a more sophisticated reading of comedia practices and popular culture» (p. 445, n. 1), en el que afirma

<sup>9</sup> Reutilizo con pocas alteraciones un artículo anterior (Arellano, 2019) para este apartado.

unas supuestas estrategias de Beatriz, quien utilizaría como arma de resistencia contra el poder patriarcal el discurso culterano.

Román comienza con una afirmación falsa, al dar por demostrado que la comedia de capa y espada de Calderón «privilege and reinforce the social codes of honor and a ideology of male power that ultimately serve the patriarchal interest characteristic of early modern Spain» (1991, p. 445). Pero el honor en las comedias de capa y espada, como ya se ha dicho, está sometido a una visión jocosa y los actantes fanáticos del honor resultan sistemáticamente burlados, como sucede con don Pedro. Por otra parte, considerar que el poder patriarcal es «característico» de la España del Siglo de Oro<sup>10</sup> puede provocar un grave error de perspectiva si no se añade que ese rasgo es común a buena parte de las sociedades conocidas en todo el mundo, tempranas o tardías, de manera que no puede servir para el análisis específico de la sociedad española aurisecular a través de una comedia.

El deseo (reiteradamente aducido) de proponer la mentada lectura novedosa y «sofisticada» es una tentación muy resbaladiza. Román afirma que

A more sophisticated analysis of these plays will need to account for the limits of any subversion/containment oppositional polemic, to explore how the gender roles are constructed, circulated and maintained, and furthermore to investigate the various lacunae within the culture where moments of resistance to these rigid formulations are offered (1991, p. 445).

¿En qué puede consistir una lectura novedosa en el caso de *No hay burlas con el amor*? En descubrir en el personaje de Beatriz la subversión del poder patriarcal dominante por medio de la estrategia del lenguaje y la cultura, que provocaría, supuestamente, una ruptura del rígido orden patriarcal.

Es el mismo objetivo —aduce Román— que lleva a otros estudiosos a ver como heroínas del feminismo a las protagonistas de *La dama duende*, *Casa con dos puertas* o *Mañanas de abril y mayo*, debido a las transgresiones de los roles de género (*gender*) que ejecutan —aun que sea temporalmente—. Sin embargo, el protagonismo femenino

10 Román repite esta afirmación otras veces: «patriarchy that characterizes early Spanish culture» (1991, p. 466).