

Calderón

ACTAS DEL «CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE
CALDERÓN Y EL TEATRO ESPAÑOL
DEL SIGLO DE ORO»

MADRID - 1981

ANEJOS DE LA REVISTA «SEGISMUNDO» **6**

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

El aspecto que mayor vigencia conserva para nosotros de las comedias de capa y espada de Calderón es, probablemente, su «plenitud lúdica», reconocida unánimemente por los estudiosos, que señalan como rasgo principal del dramaturgo «la perfección de la mecánica teatral con que construye sus mundos cómicos»¹. En la construcción de esos mundos cómicos entra, evidentemente, como recurso fundamental, la comicidad. Una de las producciones calderonianas más destacables en este sentido, y que puede resultar paradigmática es *No hay burlas con el amor*².

La trama gira en torno a dos personajes que desafían al amor: el galán Don Alonso, que lo toma como un frívolo juego de diversión y burlas por el que no se halla dispuesto a sacrificar su comodidad, y Beatriz, culta latiniparla que aborrece a los hombres. Amigo del primero es Don Juan, caballero enamorado de la hermana menor de Beatriz, Leonor, a quien vigila estrechamente su culta hermana. Para eliminar ese obstáculo, Don Juan pide a Don Alonso que finja enamorarse de Beatriz y que la entretenga en tanto él corteja a Leonor. Tras iniciales negativas accede a la burla; sin embargo, las bromas se vuelven veras: Don Alonso queda enamorado realmente de Beatriz y ésta de su fallido burlador. Después de numerosas peripecias, ocultamientos en alacenas, riñas de celos, sospechas y extremos del padre de las damas, y otros diversos lances, acaba la comedia con las bodas convencionales.

¹ RUIZ RAMÓN: *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, Cátedra, 1979, p. 257. Del profesor Ruiz Ramón es la acertada expresión «plenitud lúdica». GREGG: «Towards a definition of the comedia de capa y espada», *Romance Notes*, XVIII, 1977, pp. 103-106, piensa también que el artificio, el ingenio, es la razón de existir de este género de comedias.

² Escrita en 1635. Representada ese mismo año por la compañía de Antonio de Prado. La primera edición conservada es la de la *Quinta Parte* de 1677, impresa en Madrid por Mateo Espinosa o Juan de Calatayud con datos de edición falseados que la sitúan en Barcelona, en las prensas de Antonio la Cavaillería. Para la cronología y múltiples problemas bibliográficos, vid. mi edición de la comedia de inminente aparición en la colección de publicaciones del Departamento de literatura de la Universidad de Navarra, Pamplona, Eunsa. Citaré por la numeración de versos de mi edición.

La comicidad procede de tres elementos principales³:

1. Las situaciones.
2. El lenguaje.
3. Los tipos cómicos.

A los que se suma un grupo más heterogéneo de distintos componentes (chistes y alusiones costumbristas, mofa de tópicos literarios etc.) de los cuales el más importante es la ruptura humorística de la ilusión escénica.

1. *La comicidad situacional.*

En el teatro prelopista más primitivo de Lope de Rueda, la comicidad situacional es elementalísima: radica en escenas sueltas, independientes de la trama general y que pueden ser desligadas de su contexto sin que la acción central quede afectada esencialmente. Por el contrario, en *No hay burlas con el amor* la comicidad se funda en el doble plano de la trama general que desarrolla la situación de fondo, y en el de las situaciones de detalle, sin que se deba a momentos ocasionales desligados de la acción⁴. Lo que permite el desarrollo de la obra es un defecto cómico⁵ en los personajes, que da lugar a una acción cómica de valor universal (se puede formular como la «del que va por lana y vuelve trasquilado») que conserva su vigencia risible⁶.

³ El Pinciano observa una división de medios cómicos de palabras y de obras (trata también de conceptos cómicos: al parecer se refiere a los juegos de ingenio mental); Cascales habla de cosas y de palabras. En *obras y cosas* se incluirían acciones (situaciones) de efecto cómico. Con todo, los ejemplos del Pinciano y Cascales contienen una comicidad situacional muy rudimentaria, cercana a lo cómico gestual (a lo cómico gestual se limita Rizo en sus enumeración de las cosas cómicas). Vid. NEWELS: *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. London, Tamesis Books Ltd., 1974, pp. 94-97.

⁴ OLSON: *Teoría de la comedia*. Barcelona, Ariel, 1978, señala que «la acción cómica no solamente consiste en incidentes cómicos», es cómica «en virtud de ser cómica en su totalidad» (p. 60); «el argumento cómico..., es cómico si la acción general es cómica» (p. 84).

⁵ ARISTÓTELES: *Poética*, V. Precisiones sobre el concepto de defecto cómico: BERGSON: *Le rire*. París, Presses Universitaires, 1941, pp. 11, 104 y ss; OLSON: *op. cit.*, p. 34.

⁶ «Souvent on nous présentera un personnage qui prépare les filets où il viendra lui-même se faire prendre» (BERGSON: *Le rire*, p. 72); «L'histoire du persécuteur victime de sa persécution, du dupeur dupé, fait le fond de bien des comédies» (*ibid.*).

Don Alonso acepta fingir amor solo por burlarse de Beatriz:

Cuanto sea engaño y mentira
vaya; mas pensar que tengo
de obligarla ni sufrirla,
es pensar un imposible. (vv. 1490-93)

pero, burlador burlado, acabará enamorado, demostrándose así la «tesis» del título. Para reforzar este vencimiento del galán, hace Calderón que a lo largo de la acción exprese Don Alonso repetidamente su concepción negativa y despectiva del amor:

pues no hace alevosía,
traición ni bellaquería,
como enamorarse, un hombre. (vv. 70-72)

Hasta bien entrado el nudo (aproximadamente a partir del verso 2626 en que Don Alonso se ve obligado a reconocer que quiere a Beatriz) expone una teoría grosera del amor, en contraste con la idealizada y cortés de su amigo Don Juan⁷, para el que

Amor es quien da valor
y hace al hombre liberal,
cuerdo y galán. (vv. 73-75)

palabras a las que responde, burlándose, Don Alonso:

De los milagros de amor
la comedia me habéis hecho (vv. 76-77)

...
¡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 otra cosa
que haber o no haber dinero. (vv. 341-50)

Estas burlas persistirán continuamente, a fin de que el rendimiento amoroso del personaje resulte una inversión cómica total.

⁷ Las discusiones sobre el poder ennoblecedor o envilecedor del amor se hacen tópicas. Calderón las usa a menudo, en ocasiones con términos casi idénticos. Vid., por ejemplo, la discusión de Margarita y Flora en *Para vencer amor querer vencerle. Obras completas*, II, ed. Valbuena Briones. Madrid, Aguilar, 1956, p. 547. Nótese, sin embargo, que en la mayoría de los casos quedan al nivel del discreto, sin jugar una función dramática tan importante como en *No hay burlas con el amor*.

En parecida situación inicial se halla Beatriz, dama absorbida por sus devaneos intelectuales, que odia a los hombres (v. 1520) y se escandaliza de los amores de su hermana Leonor.

Tanto Don Alonso como Beatriz, mantenedores de una actitud falsa y excesiva, pagan su defecto con la incondicional rendición al amor. La evolución cómica de la trama se refuerza por la contraposición que establece la acción secundaria (relaciones Don Juan-Leonor), hábilmente subordinada a la central⁸.

Es la intención de llevar adelante sin obstáculos la acción secundaria lo que provoca la principal. En el desarrollo de la comedia aparecerá un tercer galán, Don Luis (el marido que a Beatriz le ha buscado su padre) personaje comparsa, cuya única función es despertar los celos de Don Juan, que romperá momentáneamente sus relaciones con Leonor: cuando la acción central comienza activamente en escena (vv. 1586 y ss.: Don Alonso se decide a cortejar a Beatriz y el amor surge entre ambos) la secundaria presenta una situación invertida (Don Juan, celoso, rompe con Leonor). Ahora es Don Alonso quien tiene que pedir la ayuda de Don Juan para cortejar a Beatriz: esta contraposición invierte totalmente los puntos de partida: el que renegaba del amor se ha enamorado; el que lo enaltecía reniega de él. La acción secundaria ejerce una evidente función de refuerzo por medio del contraste, subrayando la caída de Don Alonso y las dimensiones cómicas de la misma.

Más fulminante aún es el enamoramiento de Beatriz. Se puede pensar que no es la cultura el obstáculo que la separa de los hombres, sino que es la falta de horizonte amoroso la que provoca su refugio compensatorio en el culteranismo, que desaparecerá radicalmente en cuanto se entrega al amor⁹. Las frecuentes situaciones risibles en torno a Beatriz se dan sobre todo al serle atribuidos sistemáticamente los galanteos y papeles amorosos de su hermana.

El proceso de inversiones mediante el cual los dos protagonistas ceden al poder del amor tras una resistencia inicial, es la línea fundamental de la trama y elemento esencial de su sentido cómico.

Sobre este proceso global se consigue otra dimensión cómica en las numerosas situaciones ocasionales, más o menos integradas en la acción básica, algunas de las cuales responden a módulos tipificados del género: sorpresas por la llegada imprevista del padre, con el ocultamiento de Don Alonso y Moscatel en una estrecha alacena de vidrios (vv. 1692-1734); huida del galán por el balcón

⁸ Como rasgo básico del barroco calderoniano señala estas subordinaciones Valbuena Prat. Vid., por ejemplo, «The baroque in Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, 1950, núm. 2, vol. II, pp. 5-6.

⁹ Ella misma califica de *disparates* a su culteranismo (v. 2563). Vid. su queja lírica final (vv. 2554-77), lejos de toda afectación.

(vv. 1813-1827); confesión, tras inútiles disimulos, de Don Alonso, reconociendo su amor por Beatriz (vv. 2262-2310); gozo de Moscatel al creer que su amo ha olvidado las pretensiones respecto a Inés para escuchar acto seguido que Don Alonso se propone burlar a la criada (vv. 1358-1368), etc.

Un tipo peculiar de escenas risibles, plenamente insertas en la técnica de inversiones¹⁰, son las parodias de escenas precedentes. Con finalidad primordialmente cómica se dan en dos ocasiones principales. En una Leonor rechaza a su hermana repitiendo burlescamente las expresiones con que Beatriz la había rechazado:

LEONOR: No te apropincues a mí.
 BEATRIZ: El concepto dificulto
 de tus extremos, Leonor.
 LEONOR: No me empañes el candor
 de mi castísimo bulto. (vv. 1228-32)

parodia de:

BEATRIZ: Detente;
 no te apropincues a mí,
 que empañarás el candor
 de mi castísimo bulto
 y profanarás el culto
 de las aras de mi honor. (vv. 505-510)

En la otra, Don Alonso, ya enamorado, se ve obligado a escuchar sus propias palabras cuando Moscatel se burla de los ataques que dirigía al amor. Si antes Don Alonso expulsaba a su criado por haber hecho

la mayor bellaquería,
 bajeza y alevosía
 que cupo en humano pecho,
 la más inorme traición
 que haber pudo imaginado. (vv. 62-66)

ahora es Moscatel el que quiere abandonar a su amo porque

ha hecho la mayor infamia,
 la mayor ruindad, mayor
 bajeza... (vv. 2245-47)

Mediante esta contraposición de una escena y su parodia se lanza contra el culpable de un defecto su propia falta, mecanismo cómico de éxito asegurado.

¹⁰ «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» (BERGSON: *Le rire*, p. 72).

2. La comicidad en el lenguaje.

La distinción de Olson¹¹ entre discurso ridículo y discurso ingenioso es muy adecuada al análisis de esta comedia. Beatriz presenta un discurso cómico ridículo, cuyo rasgo esencial es el abuso de determinadas figuras y tropos. En su papel de personaje soporte de una sátira literaria, concentra en su habla los rasgos principales del lenguaje culterano criticado. Tres, sobre todo: *a)* acumulación de cultismos léxicos; *b)* hipérbaton; *c)* circunloquios y perífrasis desproporcionados a la realidad que nombran (forman parte de estas perífrasis tanto los cultismos como el hipérbaton). Beatriz llamará *hechizo de cristal* al espejo (v. 481), *quirotecas* a los guantes (v. 482), *másculo* al hombre (v. 538), *misivo nema* a una carta (v. 768) o *sinónimos neutrales* a las lágrimas (v. 1542). Todos los cultismos de Beatriz aparecen frecuentemente ridiculizados en otras censuras y sátiras del XVII¹². Son:

abstraer	eclipse	lúgubre
ambular	efecto	másculo
ansarino	epiciclo	mendacio
antonomasia	epístola	minorar
apropincuar	escrúpulo	misivo
bulto	esfera	nema
cálamo	estulticia	neutral
candor	fámula	nocturno
caos	fenestra	obstinar
captar	fragmento	opaco
clandestino	frasificar	parangón
claudicante	fraternidad	parasismo
climatérico	fraude	quiroteca
cornerino	horóscopo	sacrilegio
coturno	idiota	sinónimo
crepúsculo	iluminar	soliloquiar
crinito	infausto	trémulo
cubículo	inficionar	vulnerar
descrédito	insulto	
directo	libidinoso	

Su concentración consigue expresiones de hilarante complejidad:

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. 477-82)

¹¹ *Op. cit.*, p. 89. Ya BERGSON diferencia «le spirituel et le comique», *op. cit.*, p. 79.

¹² Vid. DÁMASO ALONSO: *La lengua poética de Góngora*. Madrid, 1961, especialmente, pp. 95-108.

Al cultismo léxico se suman anástrofes e hipérbatos de diferentes tipos:

que tener no puedo yo
hermana libidínosa. (vv. 521-22)

Y así, aqueste retiro

...
lúgubre será esfera. (vv. 1527, 1529)

¿Pues ésas no son voces de cartilla
que un portero las sabe de la villa? (vv. 1557-8)

hasta llegar a perífrasis tan disparatadas como la que usa Beatriz para decir que ha de ver una carta recibida por su hermana:

BEATRIZ: ¿Qué misivo nema es ése
que ajado ocultas?

LEONOR: ¿Yo?

BEATRIZ: Sí.

LEONOR: No entiendo lo que me quieres
decir.

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. 768-78)

(la carta se ha convertido en un «manchado papel cifrado», el tintero de cuerno en «cornerino vaso débil», la pluma de ánsar en «cálamo ansarino», y la negra tinta en «etíope licor», expresiones ultracultas para designar una realidad cotidiana y vulgar).

Al resto de los personajes corresponde un discurso cómico ingenioso, formado por una gran complejidad de elementos:

a) En un plano cercano a lo morfosintáctico tienen finalidad cómica a menudo los diminutivos y algunas fórmulas de tratamiento¹³. Los diminutivos en Calderón, como señala Engelbert, parecen reservados a la clase vulgar, graciosos u otras personas que no pue-

¹³ Vid. para los diminutivos ENGELBERT: «Zur Sprache Calderóns: Das Diminutiv», *Romanistisches Jahrbuch*, XX, 1969, pp. 290-303, y AMELIA TEJADA: *Untersuchungen zum Humor in den Comedias Calderóns*. Berlín-N. York, 1974, pp. 291 y ss. Para tratamientos, ENGELBERT: «Las formas de tratamiento en el teatro de Calderón», *Coloquio Anglogermano*. Hamburgo, 1970, publicado por Flasche, Berlín-N. York, 1973, pp. 191-200. Calderón parece haber especializado con sentido cómico los alomorfos de *vuestra merced*. Vid. infra. Ejemplos de usos cómicos de estos alomorfos en *La desdicha de la voz*, *El escondido y la tapada*, *De una causa dos efectos*... No hallo usos serios.

den ser tomadas en serio. En *No hay burlas con el amor* abunda *Inesilla* (vv. 950, 1363, 1512); Inés usa despectivamente *mujercillas* (v. 1085), irónicamente *palabrillas* (v. 1510, alude a los cultismos de Beatriz), *chinelita* (v. 1923), etc. De las fórmulas de tratamiento Calderón parece haber especializado con matiz cómico los diversos alomorfos de *vuestra merced*. En la comedia se usa *ustedes* dos veces: Inés se dirige al público de la comedia (v. 1107) y el protagonista de un cuentecillo narrado por el gracioso se dirige a su público (v. 2082): en ambas ocasiones se da en contexto y entonación humorísticos.

b) De acuerdo con la amplitud de criterio de la literatura española del barroco respecto al vocabulario y con las tendencias conceptistas, se da una activa invención, casi siempre ocasional y sin permanencia en la lengua (lo que prueba su literariedad, su carácter anormal) de neologismos grotescos peculiares del campo cómico. En *No hay burlas con el amor* se recogen neologismos chistosos como *toricantano* (v. 2066), forjado humorísticamente sobre *miscantano*, para designar a un caballero que sale a torear por primera vez; o derivados grotescos como *balconear* (v. 1817) alusivo a la huida por el balcón de Don Alonso y Moscatel, *balconazo* (v. 2327) 'golpe recibido al caer del balcón, salto peligroso', o *fregatriz* (v. 2203).

c) Otro elemento importante del humor verbal es la diversa fraseología cómica que supone a veces ruptura de sistemas y parodia de frases hechas o famosas. Inés usa la fabla antigua:

Esta es la verdad, so cargo
del juramento que tiene
fecho cualquiera criada
en el pleito que refiere. (vv. 877-80)

y parodia la famosa expresión de Beltrán Duguesclín cuando miente para ayudar a su ama Leonor:

ni quito ni pongo leyes
pero hago lo que debo. (vv. 868-9)

y la tradicional invocación a Santiago, incitando a burlar a Beatriz:

¡Santiago, cierra, España! ¡A ella, a ella! (v. 1168)

Moscatel parodia a su vez los versos iniciales de un romance tradicional¹⁴:

¹⁴ Vid. *Romancero general*, ed. González Palencia, Madrid, 1947, núm. 1188. Calderón utiliza en serio los mismos versos en *El médico de su honra*, II, 16;

Pues tan triste, Inés, me dejas,
bien podéis, ojos, llorar,
no lo dejéis de vergüenza. (vv. 1096-98)

Igual intención suponen algunas frasecillas irónicas populares como el «yo te lo diré después» (v. 1930) asociado al nombre de Inés¹⁵, o la alusión a «Cornudo y apaleado, mandadle bailar»¹⁶ (v. 2137).

Hay que señalar, en fin, el uso cómico de ciertos elementos que conocen un empleo serio en otras circunstancias, como la emblemática ave fénix:

Vivas edades más largas
que claro está que es el fénix
suegra mentira de Arabia. (vv. 2231-33)

donde se mezcla un chiste sobre la inexistencia del fénix (ya Plinio se muestra escéptico) con otro sobre la longevidad de las suegras (superior a la del mismo fénix, que vive 660 años según Covarrubias) y la parodia de expresiones tópicas para desear larga vida donde aparece constantemente el motivo del ave fénix.

d) Los chistes y cuentecillos van asociados al registro lingüístico de los graciosos: chistes de tono escatológico (v. 2072), alusiones a la baja y heterodoxa realidad de los cuernos:

Cordero en brazos de Inés,
el hombre le vio mil veces,
pero solo aquesta vez
es el abrazado el hombre
y el cordero el que lo ve (vv. 1805-9)

(juego conceptista: alusión a la iconografía tradicional de Santa Inés con el cordero en los brazos, y a la cornamenta del carnero por medio de la asociación cordero-carnero); y otros sobre las mulas de alquiler (v. 1773), etc.

De especial importancia son los cuentecillos narrados por el gracioso¹⁷. En *No hay burlas con el amor* Moscatel narra el suceso de

los parodia Quiñones de Benavente en la *Loa que representó Antonio de Prado*. Era sin duda un romance muy conocido y la captación de la comicidad paródica muy accesible al público.

¹⁵ Comp. *La banda y la Flor*: DUQUE, Yo te lo diré después. PONLEVÍ, De Ineses nos ha tratado; Vid. MONTOTO: *Personajes, personas y personillas*. Sevilla, 1922, s. v. *Inés*; CORREAS, ed. de la Academia, p. 496.

¹⁶ Vid. CORREAS, ed. Academia, p. 128; MAL LARA: *Filosofía vulgar*, ed. Vilanova. Barcelona, 1958, tomo II, p. 26.

¹⁷ Vid. UTA AHMED: *Form und Funktion der «Cuentos» in den Comedias Calderóns*. Berlín-N. York, 1974; «La función del cuento en las comedias de Calderón», *Hacia Calderón*, editado por Flasche. Berlín-N. York, 1973, pp. 71-77

un padrino que por ayudar a un toreador novato acuchilla al toreador en vez de al toro (vv. 2060-2085), y lo aplica burlescamente a la situación de Don Alonso.

e) Todos los recursos implicados en el conceptismo alcanzan enorme importancia en la consecución de la ingeniosidad lingüística: juegos de palabras de diversa entidad con predominio de las *dilogías*:

que aunque siempre en mi lugar
San Secreto esclarecido
día de trabajo ha sido,
le quiero canonizar
y hacer fiesta de guardar. (vv. 1892-96)

—La Inesilla me ha picado.
—¿Tan aguda es la Inesilla? (vv. 1363-4)

hablar con él tan pesado
y seguirle tan ligero... (vv. 717-18)

Moscatel, sorprendido e interrogado por el viejo Don Pedro, comienza a jugar del vocablo para ganar tiempo (vv. 635-38) hasta llegar al *retruécano*:

Soy
un criado honrado, si hoy
hay un honrado criado. (vv. 632-4)

En ocasiones la *paronomasia* y *figura etimológica* subrayan el juego de palabras:

DON ALONSO: ¿Y qué te pasó con Celia?
MOSCADEL: Estaba a su celosía. (vv. 1319-20)

(se juega probablemente con 'celos', ya que se trata de una dama abandonada por Don Alonso); o son recursos cómicos en sí:

amo no quiero que ama. (v. 2237)

O en otra ocasión, Inés, solicitado su testimonio por ambas hermanas, no sabe cómo salir del paso y responde, sin sentido:

Yo soy, en fin, la presencia
de todo el hecho presente. (vv. 839-40)

Recursos básicos en la polarización burlescas-veras son las *ironías* y *dobles sentidos* (vv. 1910, 2443-44...).

Y fundamentales son las *metáforas cómicas*: Don Juan identifica a Beatriz con un libro difícil de entender, pues la dama habla

tan rebuscadamente que ninguno puede «entenderla sin comento» (v. 243); Don Alonso cuando ha de esconderse en la alacena:

¡Lindo búcaro del Duque
y de la Amaya seré! (vv. 1726-7)

O Moscatel quejándose a Inés:

Tigre fregatriz de Hircania,
vil cocodrilo de Egipto,
sierpe vil, león de Albania (vv. 2203-5)

Además de otros sistemas metafóricos que funcionan en el sentido conceptista del ingenio sin que necesariamente sean cómicos, destaca por su uso humorístico y frecuencia el lenguaje figurado extraído de la terminología de juegos de azar, especialmente naipes:

Pues los picones,
si juegan, muden baraja
o truequen la suerte. (vv. 2216-8)

(vid. vv. 179-82, 827-8, etc.). Está incluso representada la jerga de los jugadores:

Cayóse la casa, como
dice el fullero que pierde. (vv. 801-2)

El campo de los negocios y el foro es otro muy usado en sentido cómico:

y si es deuda de un amante
en su servicio perderla, //la vida/
ya es de amor estelionato
hipotecarla a otra deuda. (vv. 941-44)

dice Moscatel para justificar su cobardía; y Don Alonso para repudiar a la culterana:

que ha de ser la dama mía,
como fianza, abonada,
sobre lega, llana y lisa. (vv. 1470-72)

donde los juegos dilógicos son evidentes.

De bestiarios más o menos legendarios se han visto ya algunos ejemplos (ave fénix, tigre de Hircania, león de Albania...). Tigres, leones, cocodrilos, y sobre todo sierpes y áspides alcanzan gran representatividad en la expresión de Calderón (vv. 557-8, 887-9, 517), lo mismo que el ave fénix (vv. 753-6, 1169, 1598-99, 2231-3), con matices serios o cómicos.

Por fin tiene interés el uso figurado del lenguaje del campo de la astronomía (ligada a la astrología) y otras concepciones físicas:

infausta y crinita soy. (v. 1255)

dice Beatriz, jugando sobre la imagen sobreentendida de un cometa considerado signo de mal agüero. Este último campo suele ser material metafórico enaltecedor, frente al primordial uso cómico de los campos de juegos de azar y forense.

f) Cabe señalar por último la distorsión cómica del decoro, que se produce cuando un criado intenta hablar como caballero. Moscatel parodia los conflictos entre amor y obediencia al rey, tan frecuentes en el teatro del XVII:

MOSCA TEL: ¡Ay, Inés bella!
¡Ay dulce hechizo del alma,
qué de cuidados me cuestras!

INÉS: ¿Qué tienes?

MOSCA TEL: Amor y honor;
quiero y sirvo, y hoy es fuerza,
entre mi dama y mi amo,
que no sirva o que no quiera. (vv. 1049-54)

Inés por su parte, se escandaliza de las tercerías de Moscatel:

¡Grosero, descortés, loco!
Suspende la aleve lengua,
que no sé, no sé qué has visto
en mí para que te atrevas
a hablar con tal libertad
a una mujer de mis prendas.
Dile a tu amo, villano,
que soy quien soy... (vv. 1073-80)

En esta comedia también el caballero Don Alonso incurre en ruptura cómica del decoro. Volveré sobre ello más adelante al hablar de los tipos cómicos.

Hay que observar que el funcionamiento del discurso ridículo y del ingenioso es distinto: el juego de palabras, por ejemplo, como señala Lope en el *Arte Nuevo*, satisface a todos porque cada uno cree ser el único que lo ha entendido. El lenguaje ridículo de Beatriz ni siquiera necesita ser entendido: su absurda oscuridad es el valor cómico principal, subrayado en el estrato fónico por los esdrújulos y sonidos extravagantes.

3. *Los tipos cómicos.*

El más importante en *No hay burlas con el amor* es la culta latiniparla¹⁸. Se define por una serie de rasgos negativos centrados en su culteranismo: odia a los hombres (v. 1520), es vana (v. 215), afectada en vestirse (v. 225), coqueta (vv. 228-9), melindrosa (vv. 231 y ss.), crítica enfadada (vv. 238-9), soberbia y ufana (v. 247), y en fin, aborrecible (v. 253). El rasgo más llamativo es su pedantería en el lenguaje, que abandona, significativamente, una vez que llega el amor. El tema de la educación de la mujer y su finalidad matrimonial se unen a la sátira anticulterana. La posición que subyace es 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». Para el público culto el tipo tiene el atractivo de terciar en una polémica de actualidad; para el más inculto, poco preocupado de cuestiones estrictamente literarias el regocijo nace del ridículo lenguaje de Beatriz. Es muy probable que en la representación se subrayara la pedantería de la expresión hablada con la gestual de la actriz, e incluso con la comicidad visual en el vestido y peinado a juzgar por las sugerencias de acotaciones y caracterización¹⁹.

«Sale Beatriz con un espejo mirándose en él»

y pide acto seguido que «abstraigan de su diestra liberal el hechizo de cristal» (vv. 479-81): podemos pensar que gestos y melindres resultarían cómicamente afectados.

Al tipo de la culta le sigue en importancia el gracioso Moscatel. Mantiene con su equivalente femenino, la criada Inés, unos amores bastante accidentados por las pretensiones de Don Alonso, que provocan en el gracioso celos de función cómica. Es interesante observar que Moscatel alcanza cierta elevación y nobleza (vv. 600-606) que contrasta con la actitud de su amo, muy cercana a veces a la que se esperaría de un gracioso. La comedia no sigue el modelo de los amores paralelos, ya que Moscatel está enamorado desde el comienzo, cuando Don Alonso no quiere saber nada del amor. Moscatel hace notar esta originalidad:

¹⁸ Vid. AMELIA TEJADA, *Op. cit.*, pp. 80-94; SCHÜLER: «La culta latiniparla. Lob und Tadel weiblicher Gelehrsamkeit im Siglo de Oro», en *Spanische Literatur in Goldenen Zeitalter*. Frankfurt am Main, 1973, pp. 440-60.

¹⁹ «Tan afectada en vestirse / que en todos los usos nuevos / entra» (vv. 225-7); «Tocándose ahora quedó, / y por no pudirme yo / de ver cuán desvenecida / pide uno y otro consejo / a su espejo, la dejé» (vv. 420-24), etc. Es evidente que la obra teatral solo alcanza su verdadera dimensión en la representación. Desgraciadamente he de limitarme sobre todo a la vertiente literaria en esta ocasión.

... se ha trocado la suerte
 al paso, pues siempre dio
 el teatro enamorado
 el amo, libre el criado.
 No tengo la culpa yo
 desta mudanza... (vv. 48-53)

No parece estar en lo cierto Charles D. Ley²⁰ al sostener que en Calderón el noble está divorciado de lo cómico. Cualquier noble en una comedia de capa y espada puede verse en situación cómica, y algunos, como Don Alonso, llegan en Calderón a tener rasgos de gracioso. Don Alonso no sólo emplea términos «bajos» como *embobado* (v. 1416), *rascar* (v. 1455), *dos higas* (v. 1458) sino que llega a hacer chistes típicamente plebeyos sobre la resistencia de las mujeres a declarar su edad (vv. 1426-30), o se rebaja a usar un tipo de lenguaje figurado burlesco igualmente vulgar: a Inés, que rechaza sus pretensiones amorosas, dice:

¡Valgate el diablo, picaña!
 ¿Cómo no tienes a dicha
 que te hable un hombre que al fin
 trae una camisa limpia? (vv. 1312-15)

Y su definición del ideal amoroso pertenece inequívocamente al registro del gracioso:

Porque en no teniendo yo
 libre entrada a mis visitas,
 donde tome mi despejo
 a la primera vez silla,
 la segunda taburete
 y la tercera tarima,
 siendo mi lecho el estrado
 y mi almohada una rodilla,
 y haciéndola que me rasque
 la cabeza si me pica,
 no daré por cuanto amor
 hay en el mundo dos higas. (vv. 1447-58)

Otro personaje cómico es el padre de las damas, Don Pedro. Su dimensión risible se relaciona con el peculiar tratamiento del tema del honor en la comedia de enredo, que alcanza rasgos humorísticos²¹. Don Pedro se ve impotente para dominar los sucesos y tomar

²⁰ *El gracioso en el teatro de la Península*. Madrid, Rev. Occidente, 1954, p. 206; otro caballero gracioso de Calderón es Don Antonio en *¿Cuál es mayor perfección?* De *Céfalo y Pocris* dice, por ejemplo, ALBERTO NAVARRO que Calderón «se propone de forma abierta y plena que lo gracioso y lo cómico... dependa fundamentalmente de personajes nobles y regios» (Introducción a su edición en Almar, Salamanca, 1979, p. XVIII).

²¹ Vid. el Don Alfonso de *Los empeños de un acaso* y el Don Alonso de *¿Cuál es mayor perfección?*, evidentemente cómicos en su consideración del honor.

decisiones frente a sospechas y evidencias. Su desconcierto es total; sus hijas, sobre todo Leonor, se burlan de él; las pocas veces que actúa enérgicamente se equivoca. La única salida que ve es acelerar la boda de Beatriz con Don Luis y cuando éste se niega queda desorientado. Al final no le queda más remedio que callar, pues

ya sucedido el daño
nada puede remediarse. (vv. 2782-3)

Tampoco faltan, en fin, rasgos cómicos en otros personajes, como el comparsa Don Luis, que sale a escena saludando de forma extravagante en lo que parece acercarse a la figura del lindo (vv. 366 y ss.) con una comicidad de afectación gestual similar a la sugerida para Beatriz. El divorcio noble-cómico, es, como se ve, inexistente.

4. Otros elementos cómicos.

De menor importancia que los analizados son las alusiones humorísticas a diversas realidades cotidianas, dentro del aspecto costumbrista (chiste sobre mulas de alquiler, vv. 1732-33; sobre la extravagancia de los guardainfantes, vv. 1099-1103, etc.) o en otra dirección la mofa de ciertos tópicos literarios (Inés se burla de la metáfora que identifica las lágrimas con «perlas de la aurora», vv. 1885-87; Don Alonso de las tópicas protestas de las damas requeridas por el rey en las comedias, no tan altas que puedan casarse con él ni tan bajas que accedan a ser sus mancebas, vv. 1305-10). De todos estos elementos hay uno, no exclusivo de Calderón, pero sí muy característico: la ruptura humorística de la ilusión escénica. En repetidas ocasiones se rompe esta ilusión al poner alguno de los personajes en evidencia la calidad ficcional de la representación, bien interpelando al público, bien reflexionando humorísticamente sobre algún aspecto del desarrollo dramático o técnica de la comedia. Valbuena Prat, Carmen Bravo Villasante, Hannah Bergman, lo han interpretado de diversas formas²². A mi juicio se trata de un recurso

²² VALBUENA: *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona, Planeta, 1969, p. 272 y ss., lo interpreta como signo de dominio técnico (igual en el capítulo que dedica a Calderón en la *Historia general de las literaturas hispánicas*, en *Historia de la literatura española*; o en *Calderón*, Barcelona, Juventud, 1940); para BRAVO VILLASANTE: «La realidad de la ficción negada por el gracioso», *RFE*, XXVIII, 1944, pp. 364-8, es una «traición a la esencia de la comedia» que sería aspirar a ser tomada por un trozo más de vida (no hay que decir que disiento radicalmente); BERGMAN: «Auto-definition of the *comedia de capa y espada*», *Hispanófila*, número especial dedicado a la comedia, I, 1974, pp. 3-27, cree que se basa en la aceptación por el público de las convenciones del género. Vid ahora el acopio y comentarios de CLAIRE

cómico: son bromas con las convenciones teatrales, reídas por el público, elementos cómicos en sí mismos. Inés se dirige al público asociándolo a las peripecias de la acción (vv. 1107-8, 1622-25, 1911) confesando la existencia de tal público y por ende la ilusoria realidad de la escena. Moscatel descubre semejante ilusión al admitir explícitamente que vive en el teatro (vv. 49-51), y Don Alonso alude a las tópicas complicaciones del enredo en las comedias del mismo Calderón, que se asoma con una autocrítica humorística sobre su propia técnica teatral:

¿Es comedia de Don Pedro
Calderón, donde ha de haber
por fuerza amante escondido
o rebozada mujer? (vv. 1078-11)

Final.

En suma, el sentido cómico de *No hay burlas con el amor* se basa en la unión equilibrada de complejos componentes, situación, lenguaje y tipos, principalmente. El mantenimiento de la comicidad a lo largo de toda la obra es uno de sus más valiosos logros. Esta dimensión cómica, si bien no es el único aspecto existente en la comedia es uno de los fundamentales, y posiblemente el de más interés para el espectador o lector actual. Su integración en el juego dramático (sustentado en un elaborado lenguaje poético barroco que no puedo analizar aquí), contribuye esencialmente a obtener esta «obra maestra de primorosa factura» cuyo interés «no decae nunca»²³.

IGNACIO ARELLANO
Universidad de Navarra

PAILLER: «El gracioso y los guiños de Calderón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (varios), París, 1980, pp. 33-48. Por lo demás es recurso antiguo. Aparece, por ejemplo, en *Las Ranas* de Aristófanes y *Aulularia* de Plauto. La interpelación al público y chistes sobre la técnica son los tipos más importantes y frecuentes (no únicos) de rupturas humorísticas de la ficción. Otro es, por ejemplo, el actor que duda de su papel y aparece ya como actor, ya como personaje (vid. *Céfalo* y *Pocris* del mismo Calderón).

²³ ATKINSON: «La comedia de capa y espada», *Bulletin of Spanish Studies*, 1972, pp. 80-89.