

LO POÉTICO BURLESCO COMO RECURSO TEATRAL EN *NO HAY BURLAS CON EL AMOR*

Raquel Barragán

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
El Colegio de México A. C.
Camino al Ajusco No. 20
Col. Pedregal de Sta. Teresa
C.P. 10740
México, D.F.
raquelbarragan.aroche@gmail.com

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 6, 2013, pp. 15-30]

Aludir al recurso poético burlesco de las comedias de capa y espada de Calderón es más complejo de lo que parece. En un primer plano, y me refiero al más superficial, se puede tener la imagen mental del tablado con sus puertas, con la escenografía necesaria y sobre él, un personaje —probablemente el gracioso— que se vale de su discurso cómico e histrionismo para provocar la carcajada en el especta-

dor. Sin duda, esta imagen tiene que ver con todo lo que se refiere al texto espectacular y su relación con el cumplimiento de las expectativas, pues lo burlesco funcionaba en virtud de la aprobación de la risa colectiva. Frente a este «producto terminado» pocos son los que se imaginan al dramaturgo contando versos. La mayoría de las veces se pierde de vista, como señala Ignacio Arellano, que el lenguaje dramático del Siglo de Oro era lenguaje poético¹, y que dentro de éste estaba el germen de la burla que, posteriormente, reforzaría el actor con su histrionismo: mímicas, muecas, vestuario, elocución, entre otros. Por tanto, no se debe obviar la noción de «doble textualidad»: la obra nace como texto dramático (incluida aquí la poesía) para después transformarse en texto espectacular. Esta metamorfosis no anula la relación dialéctica de estas dos etapas del hecho teatral, pues perdería toda su relevancia estética. Este diálogo se da en pequeña escala entre lo poético burlesco y lo cómico; entendiendo lo primero como parte del texto dramático y lo segundo como parte del texto espectacular, pues lo poético burlesco se convierte en un recurso que, como dije anteriormente, el actor enriquece y que en definitiva lleva a su realización en lo cómico. Calderón en muchas de sus comedias apela al código de la poesía burlesca, finalmente un código literario, pero con la mira puesta en su representación.

Por tanto, como todo dramaturgo de la época, Calderón era antes que nada poeta². El hecho de que todas las obras de teatro se compusieran en verso era una muestra de la pericia de los dramaturgos en cuestiones de métrica, sonoridad, ritmo, tropos y figuras literarias, con las cuales lograban el nivel expresivo deseado. Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) recomendó versos para cada ocasión:

¹ Arellano, 2001, pp. 48-49.

² No hay que olvidar que participó en cinco justas poéticas, de las cuales sólo se ha puesto atención en las dos dedicadas a san Isidro. Éstas fueron, según la crítica, mera afición de juventud que antecedió a su labor teatral. No obstante, se pierde de vista que Calderón, ya siendo un dramaturgo consagrado, también participó en dos justas poéticas: en 1666 con motivo de los funerales de Felipe IV y en 1671 con motivo a la canonización de san Francisco de Borja, en la que ganó un primer premio (Valladares, 1983, pp. 1732-1733). Este hecho señala que no son dos manifestaciones artísticas antagónicas, pues Calderón continúa escribiendo poesía dramática, que finalmente era poesía, a lo largo de su carrera literaria.

Las décimas son buenas para quejas:
 el soneto está bien en los que aguardan;
 las relaciones piden los romances,
 aunque en octavas lucen por extremo;
 son los tercetos para cosas graves,
 y para las de amor, las redondillas.

Y advirtió sobre la relevancia del uso de figuras retóricas:

Las figuras retóricas importan
 como repetición o anadiplosis,
 y en el principio de los mismos versos,
 aquellas relaciones de la anáfora,
 las ironías y adubitaciones,
 apóstrofes también y exclamaciones³

Esto señala un trabajo de discursividad, que se orientaba a mostrar cómo se escribía la poesía dramática. Estos recursos estilísticos se ceñían a las convenciones de la comedia de capa y espada, que, como señala Arellano, obedecían a su cualidad eminentemente lúdica⁴. No es casual que Alonso López Pinciano definiera la comedia como «[...] imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y la risa»⁵. También Juan de la Cueva, a principios del siglo XVII, da cuenta de la relevancia de la risa en el teatro:

Mas la invención, la gracia y traza es propia
 a la ingeniosa fábula de España,
 no cual dicen los émulos impropia.

Cenas y actos suple la maraña
 tan intrincada y la soltura de ella,
 inimitable de ninguna extraña.

Es la más abundante y la más bella
 en facetos enredos y en jocosas
 burlas, que darles igual es ofendella

(vv. 306-318)⁶

³ Vega L. de, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 306-318. De aquí en adelante indico los versos en el texto entre paréntesis.

⁴ Arellano, 1998, p. 41.

⁵ López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, p. 17.

⁶ Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, p. 146.

Por tanto, las construcciones poéticas eran los cimientos de la obra, y consecuentemente los recursos burlescos formaban parte de este artificio. Estos recursos eran uno de los pilares del goce estético. La risa era un elemento muy importante para el dramaturgo, pues quebrantaba la distancia entre el espectador y la obra, lo cual implicaba cierta complicidad: era la gran oportunidad de sorprender al auditorio con un derroche de ingenio y agudeza. No hay que olvidar que la poesía burlesca tuvo gran auge en el Barroco, pues era un medio para lograr el *delectare* y el *movere*. Nociones ampliamente codiciadas por los poetas de ese periodo⁷.

Sin duda, la creación de un discurso cómico partía de los códigos de la poesía burlesca. Algunos de éstos se movían en los derroteros de la tradición oral, lo cual consistía en la asimilación de un punto de vista popular, como los refranes y las canciones populares. Este código se adaptó a las comedias y se convirtió en un recurso poético burlesco. Al respecto, también Lope en su *Arte* ya había señalado esta adaptación para lograr el lenguaje cómico:

[...] que el cómico lenguaje
 sea puro, claro, fácil, y aún añade
 que se tome del uso de la gente [...]
 (vv. 258-260)

Sin embargo, pese a que Lope estaba advirtiendo la importancia de la noción de verosimilitud al imitar el «uso de la gente», este punto de vista popular no era una manifestación primigenia de la voz del pueblo, pues pasaba por la criba estética del sistema cultural letrado: se escribía en verso para que se enunciara en verso. También a esto se

⁷ Al respecto, Gabriel de Corral (*La Cintia de Aranjuez*, pp. 22-23) al definir su inclinación por las burlas, hace extensivo este interés a los poetas de la época: «Cuanto más votos sobornaren *mis burlas*, más negociado tendré el aplauso a que todos, por más que lo disimulan, aspiran; no afirmo que esta sea la senda de la inmortalidad, más tengo experiencia que es dulcísimo halago de la vida». No hay que perder de vista que la burla literaria fue un fenómeno que se desarrolló ampliamente en las academias del siglo xvii. La comedia también se cultivó profusamente en estos cenáculos y albergó este tono que subrepticamente adquirió relevancia en el andamiaje (entremeses, jácaras o mojigangas) y dentro de la comedia.

le suman otros recursos que venían de la poesía burlesca, como el uso de dilogías y equívocos, a los cuales también alude Lope:

Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él sólo entiende lo que el otro dice
(vv. 323-326)

La enunciación de estos refranes, canciones populares, dilogías y equívocos, por lo general, estaba a cargo del gracioso, personaje tipo considerado una innovación del Siglo de Oro⁸. Incluso, como señala Hans Flasche, «la función de incluir situaciones humorísticas también en textos que en el fondo contienen problemas bastantes serios es muchas veces confiada por Calderón y otros autores dramáticos al *gracioso*»⁹. La impertinencia, la crítica a las costumbres, la cobardía, el ingenio, entre otras características, corrían por cuenta de esta figura. Sin embargo, las burlas de este personaje muy pronto se desgastaron, incluso el mismo subgénero perdió frescura por el abuso de estos recursos. Sabido es que la comedia de capa y espada presentaba una estructura definida, cuyo mecanismo el espectador conocía de memoria: enredos que se orquestaban mediante burlas, mentiras, engaños, disfraces, tramoyas, entre otros, para llegar a las anheladas nupcias. Bances Candamo al definir este tipo de obras como «lances que se reducen a aquellos sucesos más caseros de un galanteo», señaló el agotamiento de este mecanismo: «Estas de capa y espada han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de galanteo particular que no se parezca a otros, y sólo Don Pedro Calderón los supo estrechar de modo que tuviesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos y travesura gustosa en deshacerlos»¹⁰. No es raro que sea uno de los discípulos de Calderón el que haga esta salvedad, lo cual

⁸ Con esto no me refiero a que el personaje en sí sea una innovación, pues estaría negando toda su evolución desde la *Commedia dell'Arte*, si no que la novedad radica en el uso del lenguaje, el cual se convierte en un recurso que en ninguno de sus predecesores había aparecido y que le pertenece por definición al gracioso del Siglo de Oro.

⁹ Flasche, 1985, p. 635.

¹⁰ Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, p. 347.

no significa que falte a la verdad: Calderón fue uno de los dramaturgos más reconocidos por la variedad de sus fórmulas cómicas. Esto se debió, en buena medida, a que era consciente de la previsibilidad de este subgénero, pues lo que en un primer momento parecía el acta de defunción de las comedias, se convirtió en una oportunidad para su ingenio. Consecuentemente, en muchas de sus obras, se burla del agotamiento del mecanismo de las comedias:

¿Piensas que comedia es,
que en ella de cualquier modo
que se piense sale todo?
(*El astrólogo fingido*, II, p. 213r)

Y no sólo eso, también se incluye como responsable:

¿Es comedia de Don Pedro
Calderón, donde ha de haber
por fuerza amante escondido
o rebozada mujer?
(*No hay burlas con el amor*, II, vv. 1709-1711)

Este tipo de referencias tienen la función, según Claire Pailler, de desmitificar el espectáculo cómico, pues subrayan «su aspecto de creación gratuita, de mera ficción, rompiendo todos los encantos de la representación teatral, denunciando los medios de que se valió el autor para denunciar la vida cotidiana»¹¹. Esto señala que Calderón no se aleja de los recursos del lenguaje poético burlesco, pues ahora más que nunca quiere hacer evidente los medios que usa para provocar la carcajada del espectador y volverlo cómplice del artificio. Estos matices burlescos que evidencian las convenciones teatrales, aparecen con frecuencia en muchas de sus comedias, pero me ceñiré a la que creo más representativa de este ámbito: *No hay burlas con el amor* (escrita en 1635), la cual ejemplifica las posibilidades del universo burlesco; Calderón logra un mosaico novedoso en esta obra; no en balde se ha reconocido por su plenitud lúdica¹².

¹¹ Pailler, 1980, p. 35.

¹² Arellano, 1983, p. 365.

Como en toda comedia de capa y espada, el amor es el ingrediente esencial. Por tanto, de entrada parece que se está frente al lugar común de estas obras, lo cual es cierto, pero no del todo, pues esta pasión se plantea desde la perspectiva de la burla; no es gratuito que desde el título se anuncie este registro como directriz de la trama: don Alonso caracterizado por su desdén al amor y sus constantes burlas hacia aquellos que son tocados por este sentimiento, emprende la divertida tarea de enamorar a Beatriz, ridícula latiniparla, que nunca se ha rendido ante las cuitas de amor de sus pretendientes. Todo esto porque don Juan necesita un pretexto para visitar a Leonor, hermana menor de Beatriz, sin que esta última se entrometa en los devaneos amorosos de ambos.

Aunque en un inicio da la impresión de que el amor de Leonor y don Juan es el vector de la obra, a mi parecer, es más bien la presencia cómica de don Alonso y Beatriz —hablando en el plano de la representación— y su posterior relación, pues la trama gira en torno a la legitimidad del amor que nace en aquellos que no tienen ningún trato con esta pasión; a final de cuentas parece ser más válido el sentimiento entre don Alonso y Beatriz que el de don Juan y Leonor, el cual casi se deshace por un malentendido de celos. A partir de esto se percibe que hay distintos niveles de burla dentro de la obra, pues casi todos los personajes presentan aspectos discursivos risibles, desde simples ocurrencias hasta construcciones paródicas más complejas. Sin embargo, hay dos ejes rectores principales: el primero tiene que ver con el sentido inmediato de la palabra burla, entendiéndola como engaño ingenioso, que se hace con el fin de reírse del otro; esta es la realización semántica que se presenta en muchos de los diálogos de las obras de Calderón; en este sentido se desenvuelve el ingenio de Leonor, pues para que su padre no descubra sus amores con don Juan, achaca éstos a su hermana Beatriz, la cual se convierte en el objeto de la burla. En esta categoría, que se relaciona con la trama, incluyo también las chanzas o engaños de don Alonso y de los criados Moscatel e Inés. El otro eje tiene que ver con las burlas que evidencian las convenciones teatrales y que parten de la identidad de don Alonso y Beatriz. Estos dos personajes son los elementos novedosos con los que Calderón se propone sorprender al público: su presencia posibilita nuevas dimensiones de la burla, las cuales revelan que la obra es un arti-

ficio que se construye con ingenio. De ahí que, en esta obra, lo poético burlesco sea un recurso teatral de importancia.

Don Alonso, como ha señalado Arellano, se caracteriza por la falta de decoro, pues hay una inversión de valores entre éste y su criado Moscatel¹³. Este último es el que presenta un discurso noble al confesar su enamoramiento a don Alonso, quien le reprocha que alguien como él presuma esa noble pasión. Moscatel responde a esto con una referencia metateatral que pone en evidencia las convenciones y saca la primera risa cómplice del espectador:

Que 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, y así
deja que hoy el mundo vea
esta novedad y sea
yo el galán, tú el libre
(I, vv. 48-56)

Claramente es una novedad que Calderón introduce en su obra, pues Lope, en su *Arte Nuevo*, preceptuaba lo contrario: «El lacayo no trate cosas altas» (v. 286). Como consecuencia, el discurso del gracioso está a cargo de don Juan, lo cual hace más evidente el recurso poético burlesco, pues es una impostación. Desde el momento que el criado a viva voz plantea la obra como un artificio ante el público y se rompe la noción de decoro con este desplazamiento, se muestra cómo funciona este recurso que proviene de la poesía burlesca. Calderón no quiere lograr la verosimilitud, porque exponer el andamiaje teatral ante los ojos de los espectadores más bien mueve a risa. Pero no sólo eso, se pone de manifiesto la doble textualidad de la obra y el diálogo entre ambas instancias: el dramaturgo usa en el texto dramático los recursos de la poesía burlesca, la cual se lee como un registro bajo, como mencioné anteriormente, hasta cierto punto como expresión del uso de la gente; sin embargo, al pasar esto al texto representativo, Calderón potencia la hilaridad, pues lo que era un código burlesco atribuido a

¹³ Arellano, 1983, p. 376.

la voz del vulgo caracterizado por el gracioso, ahora se representa en la voz de un caballero. Esto no quiere decir que don Alonso sustituya completamente en las burlas a Moscatel, pues son varios los momentos en que éste retoma su papel de gracioso, pero el contraste siempre recae en la inversión de valores: Moscatel defiende el amor y el honor; Don Alonso los desdeña y se burla de ellos con esa malicia llena de equívocos que es muy característica del criado que critica las costumbres, y en este caso las del galán:

¿Yo mirar a una ventana
 embobado todo el día,
 haciendo el amor ardiente
 a un cántaro de agua fría?
 ¿Yo sobornar a una moza
 porque mis penas la diga?
 ¿Yo abrazar un escudero
 con la barba hasta la cinta?
 [...]
 ¿Yo hablar a una ventana
 después de una noche fría,
 para pedir una mano?
 ¿Yo sufrir que cada día
 me responda: «es de mi esposo»,
 y con aquesta porfía
 me ande con su donceller
 dando en rostro cada día?
 [...]
 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
 (II, vv. 1415-1459)

Como señala Arellano, don Alonso forma parte de los llamados «amantes al uso», «comodones poco inclinados al amor (que rechazan con palabras de pragmatismo grosero) y más al devaneo y a la burla: nada de idealismo, ni cortesía ni elevados sentimientos»¹⁴. Con base en esta inversión, Calderón construye el discurso burlesco poético (característico también por esta perspectiva desacralizadora) que se vuelve cómico en la representación de don Alonso. Por ejemplo, cuando éste acompaña a don Juan a la casa de Beatriz para que Moscatel le entregue un papel, se burla de don Luis de Osorio quien, según supone don Juan, merodea la casa acompañado de otro caballero, por causa de Leonor. La chanza que lanza contra él es la que haría un gracioso con su amo ante un duelo que todavía no se concreta:

[...] Pasemos
aunque con tantas figuras
pueda ser hombre
(I, vv. 367-369)

También, para referirse al desdén de Inés, la criada de Leonor y Beatriz, usa este mismo código:

¡Válgate el diablo, picaña!
¿Cómo no tienes a dicha
que te hable un hombre que al fin
trae una camisa limpia?
(II, vv. 1312-1315)

Esto se repite más adelante cuando frente a Moscatel alardea de su ingenio, pues en virtud de éste puede librarse de las exigencias, doña Clara, una de sus damas, quien le pide veinte varas de lama (tela de oro o plata) de su color para hacerse una pollera; frente a este apuro, don Alonso dice a Moscatel que compuso una quintilla de repente, la cual le permitió, entre risas, evadir el compromiso con doña Clara:

De mi color, bien mi amor
dar la pollera quisiera,
mas es tanto mi temor

¹⁴ Arellano, 1998, p. 40.

que no me dejas color
de qué hacerte pollera
(II, vv. 1344-1348)¹⁵

Esto es una alusión concreta del recurso poético burlesco, con la que Calderón pone de manifiesto que la obra es un artificio: la comicidad en la obra parte de un discurso poético que se hace con ingenio. No es fortuito que el mismo personaje especifique la forma métrica, pues en algunas de las obras del dramaturgo aparecen reflexiones específicas sobre el verso, metáforas o consonantes; por ejemplo en *Dar tiempo al tiempo*:

[...] puedes negarme, ingrata,
falsa, aleve, cruel, fiera, mulata,
perdona el *consonante* [...]
(II, p. 294v. Las cursivas son mías)

O en *Lances de amor y fortuna*:

No prosigas;
que estás obligado ahora
al *conceto del Aurora*,
y no quiero que [lo] digas
(I, p. 173r. Las cursivas son mías)

Por lo demás, este tipo de composición de repente —de la que don Alonso se vale— era muy común en las academias y en las justas del siglo xvii: se hacían versos sobre algún tema trivial y poco poético como un arraéz o la sopa en vino, y en este caso sobre una pollera.

Esta cualidad ficcional que hace patente que la obra parte de un texto poético y no de la realidad, se lleva a su extremo con la presencia de Beatriz, la culta latiniparla, pues Calderón la presenta como un personaje libresco, casi sacado de las *Soledades* de Góngora, lo cual

¹⁵ ‘Color’ también aludía al arrebol con que las mujeres pálidas ponían rojas sus mejillas y sus labios (*Aut*); a causa del temor (de gastar su dinero) don Alonso padece (no queda ningún arrebol en sus mejilas), y, por tanto, no hay color para la pollera.

también conlleva una ruptura frente a lo que Lope recomendaba en su *Arte*:

No traiga la Escritura, ni el lenguaje
 ofenda con vocablos exquisitos,
 porque si ha de imitar a los que hablan,
 no ha de ser por Pancayas, por Metauros,
 hipogrifos, semones y centauros
 (vv. 264-268)

Es claro que la elección de Calderón nada tiene que ver, otra vez, con lograr la verosimilitud, sino con abrir nuevas posibilidades para la risa. La búsqueda de complicidad es más fuerte, pues seguramente el espectador conocía el referente literario y todo el debate que giraba alrededor de la poesía gongorina. Con esta singular novedad, Calderón prepara al público para la aparición de Beatriz con una serie de descripciones. Don Juan, al contar a don Alonso y Moscatel cómo ésta descubrió su lance amoroso con Leonor, hace referencia a su extraño comportamiento:

Beatriz, de Leonor hermana,
 es el más raro sujeto
 que vio Madrid, porque en él
 siendo bellísima, y siendo
 entendida, están echados
 a perder, por los extremos
 de una extraña condición,
 belleza y entendimiento.
 [...]
 De su ingenio es tan amante,
 que por galantear su ingenio,
 estudió latinidad
 y hizo versos castellanos.
 Tan afectada en vestirse
 que en todos los usos nuevos
 entra, y de ninguno sale.
 Cada día por lo menos
 se riza dos o tres veces,
 y ninguna a su contento.
 Los melindres de Belisa,

que fingió con tanto acierto
 Lope de Vega, con ella
 son melindres muy pequeños;
 y con ser tan enfadosa
 en estas cosas, no es esto
 lo peor, sino el hablar
 con tan estudiado afecto,
 que, crítica impertinente,
 varios poetas leyendo,
 no habla palabra jamás
 sin frases y sin rodeos,
 tanto que ninguno puede
 entenderla sin comentario

(I, vv. 207-244)

No es casualidad que don Juan haga una equiparación de las características de Beatriz con un referente teatral como los *Melindres de Belisa*; una vez más Calderón refrenda la calidad ficcional de la obra, pero con un *plus*: Beatriz lleva al extremo las actitudes de la melindrosa y se acerca más al figurón, pues, por un lado, es una construcción teatral que parte de un referente poético que nada tiene que ver con la realidad y, por otro, hay una hiperbolización de la postura banal que caracteriza a la melindrosa. Además, Calderón la dota de un disfraz lingüístico que la vuelve sumamente ridícula. No obstante, se debe tomar en cuenta que la enunciación de este discurso poético gongorino se vuelve risible en función de su realización. El valor poético, que una vez Góngora otorgó a la palabra, se lleva al extremo en la representación y se convierte en un elemento cómico, pues rompe todo estatuto de verosimilitud. Así Beatriz se refiere a su cotidianidad mediante neologismos, cultismos, y construcciones con hipérbatos. Para pedir a su criada, a la que llama «fámula», que quite de su mano el espejo y traiga sus guantes, dice:

[...] que abstraigas
 de mi diestra liberal
 este hechizo de cristal
 y las quirotescas traigas

(I, vv. 479-482)

Para recriminar a Leonor sus amores clandestinos con don Juan, la aleja de ella diciendo:

[...] Detente;
 no te apropincues de mí
 que empañarás el candor
 de mi castísimo bulto
 y profanarás el culto
 de las aras de mi honor;
 porque mujer que fió
 del caos de la sombra fría,
 y en descrédito del día
 nocturno amor aceptó,
 no mirar consiga atento
 mi semblante a voz profana,
 pues víbora será humana
 que con su, inficione, aliento
 (I, vv. 506-518)

Para referirse al papel que don Juan envía a Leonor usa «misivo nema»; y para pedirle que se lo entregue dice:

ese manchado papel
 en quien cifró líneas breves
 cálamo ansarino, dando
 cornerino vaso débil
 el etíope licor,
 ver tengo
 (I, vv. 273-278)

Beatriz habla con este tipo de hipérbatos que resultan mucho más violentos cuando se escuchan. Esta transgresión de la sintaxis resulta el elemento más cómico en la realización escénica. Con esto se vuelve a hacer patente el diálogo entre el texto dramático y el texto espectacular, pues, mediante éste, Calderón logra la parodia de este estilo; parodia que también parte de una tradición de raigambre poética, pues la poesía gongorina provocó que circulara una serie de poemas que se valían de los mismos recursos —neologismos, palabras cultas e hipérbatos— para crear la burla. Baste recordar muchos de los poemas de Quevedo, como la famosa *Aguja de navegar cultos*, la cual daba

la receta para hacer las *Soledades* en un día. No es raro que Calderón use estos mismos recursos de la poesía burlesca; incluso, no dudo que el personaje de Beatriz esté basado en *La culta latiniparla* (1631) de Quevedo, un catecismo en tono de chanza con «vocablos para instruir a las mujeres cultas y hembrilatinas»¹⁶. Este texto presenta una serie de curiosas coincidencias con la construcción de la Beatriz de *No hay burlas con el amor*. Por ejemplo, cuando Quevedo describe a doña Escolástica Poliantea de Calepino, a quien dedica dicho catecismo, lo hace en los mismos términos que lo hará años más tarde Calderón con doña Beatriz:

Es vuesa merced adivinanza perene [...]. Un papel suyo leímos ayer yo y un obispo armenio, y dos gitanos, y casi un astrólogo, y medio doctor. Íbamos por él tan a oscuras como si leyéramos simas, y nos hubimos de matar en un obstáculo y dos naufragantes que estaban al volver de la hoja. No bastó construirle ni estudiarle, y así le conjuramos y a poder de exorcismos se descubrieron dos medios renglones [...] (pp. 134-135).

Más adelante da una lista del léxico que debe usar cualquier mujer que quiera parecer culta en su cotidianidad: «La [r]iña llamará “palestra”; al espanto “estupor”; “supinidades” las ignorancias; “estoy dubia” dirá, no ‘estoy dudosa’; al arrope llamará “crepúsculo de dulce” o “abrigue sabroso”, que ‘arrope’ y “abrigue” todo es uno, y dígalo en invierno» (p. 139). Sin duda, este es el tipo de léxico que Calderón lleva a la representación con Beatriz. El dramaturgo parte del código burlesco de la poesía para darle una dimensión ridícula a su personaje, que se potencia en la representación. Lo mismo pasa con don Alonso, que presenta un discurso totalmente impostado; se puede decir que Calderón dota a ambos personajes con un disfraz lingüístico que proviene de la poesía burlesca y que en el hecho teatral se convierte en un recurso que amplía las posibilidades de lo cómico. Finalmente, los personajes se despojan de este inverosímil disfraz al entregarse al amor, con lo cual el orden se restaura y la obra llega a su fin.

¹⁶ Quevedo, *Obras festivas*, p. 133.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1998, pp. 27-49.
- «El sentido cómico de *No hay burlas con el amor*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 365-380.
- *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Dar tiempo al tiempo*, en *Sexta parte de comedias... de Don Pedro Calderón...*, Madrid, Francisco Sanz, 1683, ed. facsímil y estudio crítico D. W. Cruickshank y J. E. Varey, London, Tamesis, 1973.
- *No hay burlas con el amor*, ed. I. Arellano, Pamplona, Eunsa, 1981.
- *El astrólogo fingido*, en *Segunda parte de comedias... de Don Pedro Calderón...*, Madrid, María de Quiñones, 1637, ed. facsímil y estudio crítico D. W. Cruickshank y J. E. Varey, London, Tamesis, 1973.
- *Lances de amor y fortuna*, en *Primera parte de comedias... de Don Pedro Calderón...*, Madrid, Viuda de Juan Sánchez, 1640, ed. facsímil y estudio crítico D. W. Cruickshank y J. E. Varey, London, Tamesis, 1973.
- CORRAL, G. de, *La Cintia de Aranjuez*, ed. J. de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1945.
- FLASCHE, H., «Perspectivas de la Locura en los graciosos de Calderón (*La aurora en Copacabana*)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 1985, pp. 631-653.
- LÓPEZ PINCIANO, A., *Filosofía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, 3 vols.
- PAILLER, C., «El gracioso y los “guiños” de Calderón: apuntes sobre “auto-burla e ironía crítica”», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, pp. 33-48.
- QUEVEDO, F. de, *Obras festivas*, ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1981.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. y A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- VEGA, L. de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- VALLADARES, A., «Calderón de la Barca y las justas de su tiempo», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. III, pp. 1731-1746.