

***No hay burlas con el amor* y la culta melindrosa de Calderón a Molière**

Ilaria Resta
Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract The aim of this article is to undertake a reflection on the caricatural character of Quevedo's *culta latiniparla* and her inclusion in *No hay burlas con el amor*, urban comedy by Calderón de la Barca. The article will adopt a transnational and intertextual approach linked to the reception outside Iberian borders of educated woman who boast a pompous language. In particular, following a series of critical controversies on the possibility that Molière could have been inspired by this play for his work *Les femmes savantes*, a contrastive analysis will be carried out to assess the real entity of the Calderonian reverberations in Molière's text, showing both points of contact and discrepancies related to reworking the wise and *hembrilatina* lady cliché.

Keywords Calderón de la Barca. Urban comedy. Molière. *Culta latiniparla*. Francisco de Quevedo. Intertextuality.

Índice 1 Introducción: burlas amorosas y damas 'hembrilatinas'. – 2 Pedantería frente a ingenio. – 3 La culta calderoniana y las sabias de Molière frente a frente. – 4 Conclusión.



Peer review

Submitted 2021-02-17
Accepted 2021-10-04
Published 2022-06-22

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Resta, I. (2022). "*No hay burlas con el amor* y la culta melindrosa de Calderón a Molière". *Rassegna iberistica*, 45(117), 37-56.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/18/002

1 Introducción: burlas amorosas y damas ‘hembrilatinas’

Compuesta hacia 1635, la comedia *No hay burlas con el amor* se enmarca en ese amplio repertorio de obras calderonianas que pertenecen a la llamada comedia urbana.¹ En términos generales, este subgénero se caracteriza por una estructura dramática especialmente dinámica, anclada en un ambiente contemporáneo. Sella la articulación de la intriga un caleidoscopio de lances amorosos y situaciones equívocas, que culminan en el restablecimiento final de un frágil equilibrio puesto a prueba a lo largo de las tres jornadas.² Por lo que concierne a *No hay burlas con el amor*, el enredo amoroso se funda en la relación entre don Juan y Leonor, obstaculizada por la hermana mayor de ella, Beatriz, mujer culta, melindrosa y, sobre todo, hostil al amor: «que en un desprecio | de la deidad del amor | comunera es de su imperio» (vv. 248-50),³ sentencia el galán don Juan en el primer cuadro de la jornada primera.⁴ En efecto, la repulsión de la dama hacia el sentimiento amoroso también perjudica a los dos enamorados. En el mismo cuadro encontramos un largo monólogo de don Juan de carácter analéptico: Don Juan le relata a su amigo que, la noche anterior, Beatriz sorprendió a la hermana

1 En el estudio introductorio a su edición de la obra, Arellano brinda una propuesta convincente sobre su fecha de composición. El estudioso considera fiable la hipótesis de Bergman acerca de una representación de la comedia en 1635 por la compañía de Antonio de Prado junto con la *Loa que representó Antonio de Prado*, de Quiñones de Benavente. Este límite cronológico queda ulteriormente circunscrito por la alusión satírica en el texto al uso del guardainfante, que se remontaría hacia 1634 (Arellano 1981, 141-3). La comedia se imprime en 1682 en la *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, a cargo de Vera Tassis. Existe, sin embargo, una suelta impresa en 1650 e incorporada como primera comedia en la *Parte cuarenta y dos de comedias de diferentes autores*, que sale de los tórculos de Juan de Ybar, a costa de Pedro Escuer. A pesar de contener muchos errores textuales, en la suelta se señalan unos trescientos versos que no comprende el texto al cuidado de Vera Tassis (Cruikshank, Page 1986). *No hay burlas con el amor* se publica, además, en 1677, con el título *La crítica del amor*, en la *Quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, por Antonio Lacavallería, y en la edición madrileña del mismo año por Antonio Francisco de Zafra. Con respecto a la de Lacavallería, vale la pena recordar que, pese a aparecer la indicación de Barcelona como lugar de edición, el volumen en realidad se imprimió en Madrid (Moll 1973). A propósito de su puesta en escena, en *CATCOM* se indica que la comedia se representó por lo menos siete veces en los corrales madrileños y vallisoletano desde 1635 hasta 1698.

2 De la copiosa bibliografía sobre los rasgos definitorios de la comedia urbana recordaremos algunos estudios señeros: Antonucci 2009; Arellano 1988; Oleza 2012; Oleza, Antonucci 2013; Oliva 1996; Vitse 1988; Weber de Kurlat 1977.

3 Citamos por la edición de Arellano (1981). En adelante se indicará entre paréntesis únicamente el número de versos; en contadas ocasiones, modificamos ligeramente la puntuación.

4 Seguimos la división en cuadros de esta pieza proporcionada en la ficha correspondiente en *Calderón Digital*, la base de datos sobre el teatro de Calderón coordinada por Fausta Antonucci.

menor hablando en el balcón con un caballero que ella no reconoció, y la amenazó con destapar este ardid a su padre. Así, pues, la intriga se enmaraña merced a un vivaz juego de equívocos que involucrará, amén de a la pareja principal, a Beatriz y a sus dos pretendientes, uno de los cuales, don Alonso, al principio corteja falsamente a la extravagante dama por una expresa maquinación de los dos enamorados, Leonor y don Juan.

Si es cierto que en el repertorio de capa y espada el embrollo narrativo y la consecución vertiginosa de las peripecias se constituyen como ejes cardinales de este subgénero, en *No hay burlas con el amor* la viveza de la pieza es el fruto de una amalgama de elementos de la intriga con una representación caricaturesca de la melindrosa Beatriz, prototipo de la mujer culta y ‘hembrilatina’.⁵ A tal propósito, no está de más recordar que el repertorio áureo ofrece un abanico amplio y variado de figuras de mujeres intelectuales, cuya distinta caracterización se amolda al género de la pieza. De ahí que pasemos del prototipo mujeril que compagina belleza, discreción y valor –ejemplificado en damas que incluso hacen alarde de su habilidad con las armas– a la caracterización de mujeres no tan varoniles, pero cuya inteligencia y dedicación a las letras conlleva un momentáneo e inicial desinterés por los asuntos amorosos.⁶

Ampliando por un momento la reflexión acerca de la dama docta más allá del ámbito dramático, salta a la vista la complejidad del fenómeno de la educación mujeril y, más en general, del rol de la mujer en el contexto social de la época. El principio general dictaminaba una manifiesta disparidad de géneros con respecto a la repartición de roles en el espacio público y el doméstico, y, por lo que más nos interesa, con respecto a la dificultad para una mujer de acceder a la instrucción, o bien valerse de su conocimiento y su cultura como medio de sustento.⁷ Esto no impidió –claro está– que en la práctica existiesen mujeres instruidas, así como escritoras y dramaturgas que buscaron hacerse un hueco en una sociedad no siempre dispuesta a

⁵ En cuanto a los procedimientos cómicos de la pieza, Arellano (1983, 366) evidencia tres elementos primordiales: las dinámicas escénicas, la dimensión lingüística y la creación de tipos risibles.

⁶ Para el primer caso, estamos ante la figura de la amazona, detectable en varias obras de Lope de Vega, como doña María en *La varona castellana*, o bien la docta Laura en *La vengadora de las mujeres*. Un ejemplo paradigmático de la segunda tipología lo hallamos, en cambio, en la dama Nise de *La dama boba*. McKendrick (1983) aborda en un interesante estudio el tema de la mujer esquiva; además, sobre la cuestión del intelecto femenino en la escena barroca puede consultarse el trabajo de Mochón Castro (2012).

⁷ Con respecto a esta tajante diferenciación de roles, Ferrer Valls (2006) cita algunos de los tratados morales más significativos del siglo XVI, como la *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), del humanista Luis Vives, y *La perfecta casada* (1583), de Fray Luis de León.

tolerar su afán intelectual.⁸ No ha de extrañar, pues, que en ocasiones se convirtiesen en el blanco de latigazos satíricos, como el que les dirigió Quevedo en su célebre vocabulario, redactado hacia 1629, útil «para interpretar y traducir las damas jerigonzas que parlan el Alcorán macarrónico» (*La culta latiniparla*, 95),⁹ y en el cual censuró los excesos gongorinos de ciertas damas.¹⁰

Precisamente a este modelo satírico se amolda la figura de la presumida y sabionda Beatriz en *No hay burlas con el amor*. Calderón parece apuntar al texto quevedesco, según es posible observar en algunas alusiones al lenguaje ininteligible compartido por Beatriz y la enigmática doña Escolástica Polyanthea de Calepino: si la primera «habla siempre algarabía» (v. 1462), según afirma el falso pretendiente don Alonso, Quevedo insinúa a la segunda que «son vuestra merced y la algarabía más parecidas que el freír y el llover» (*La culta latiniparla*, 98). Añádase a esto la referencia a Calepino («y sin Calepino no | puede un hombre entrar a oírla», vv. 1463-4), el agustino italiano que a principios del siglo XVI publica el *Dictionary latinum* que le presta su apellido a la destinataria de la invectiva quevedesca. Asimismo, tal como doña Escolástica, Beatriz abusa de un lenguaje ostentoso y latinizante, que su entorno apenas entiende, ocasionando una serie de escenas graciosas, en especial las que involucran a la criada Inés, según comentaremos más adelante.¹¹

Además de pensar en la destinataria de este escrito de Quevedo, no cabe duda de que Calderón tenía a su alcance toda una serie de damas adoctrinadas que habían pisado los escenarios áureos, y en las cuales pudo encontrar el aliciente para bosquejar a la protagonista de su pieza. Sin embargo, merece la pena recalcar que la Beatriz calderoniana se forja a partir de un molde eminentemente satírico; por lo tanto, se aleja de los ejemplos pretéritos. Dicho sea de paso, aunque parte de la crítica sostiene una posible vinculación de esta pieza con *La dama boba* lopesca (Lundelius 1969; Muir, Mackenzie 1985, xl; Quintero 1991, 208), la configuración de las dos protagonistas es distinta. En Nise se aprecia a una mujer aficionada a las letras, dotada de sentido crítico y, sobre todo, desprovista de toda

⁸ Del abundante repertorio de estudios colectivos e individuales sobre la presencia de la mujer en el ámbito social y literario, señalamos tan solo las monografías más recientes y circunscritas al barroco español: Domínguez Matito, Escudero Baztán, Lázaro Niso 2020; Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Rodríguez Pequeño 2006; Mochón Castro 2012; Pedraza Jiménez, González Cañal, García González 2009.

⁹ Citamos por la edición de Azaustre Galiana (2003) consignada en la bibliografía.

¹⁰ Por lo que concierne a la cronología y a las circunstancias de la composición de esta obra satírica, véanse el estudio de Jauralde Pou (1981) y la introducción de Azaustre Galiana (2003, 81-2) en su reciente edición de la obra.

¹¹ Arellano (1983, 377) observa que el tema de la educación de la mujer se combina en esta pieza con el de la sátira anticulterana.

pedantería intelectual. Es modélica la petición por parte de la dama a Duardo de que le explique el sentido del soneto sobre el amor platónico que le declama el caballero en el tercer cuadro del acto primero (*La dama boba*, vv. 525-38).¹² Además, al final de esa misma escena, Nise confiesa su incapacidad para entender las reflexiones de Duardo y le pide que se exprese de una forma menos oscura.¹³ Por su parte, Beatriz se configura como el ejemplo opuesto de dama petulante, a quien le agrada presumir de su cultura y de un lenguaje artificioso en el que se entrevé una patente huella gongorina.¹⁴ Es esclarecedor, a este propósito, el último cuadro de la jornada primera, cuando Beatriz entra repentinamente en el cuarto donde se hallan Leonor y su criada y le pide a la hermana menor que le entregue el papel que tiene en las manos: «ese manchado papel, | en quien cifró líneas breves | cálamo ansarino, dando | cornerino vaso débil | el etíope licor, | ver tengo» (vv. 772-7).¹⁵

La caprichosa Belisa, figura representativa de *Los melindres de Belisa*, otra afamada comedia del Fénix, tampoco comparte muchos rasgos con Beatriz.¹⁶ Y eso que Calderón no solo conocía la obra, sino que incluso decidió hacerle un pequeño homenaje a Lope en su pieza. En efecto, al principio de la jornada primera, el caballero don Juan, proporciona una descripción detallada del carácter peculiar de la hermana mayor de su dama, y completa esta presentación declarando que «los melindres de Belisa, | que fingió con tanto acierto | Lope de Vega, con ella | son melindres muy pequeños» (vv. 231-4). Si descartamos un dato común a ambas, esto es, el rechazo de cualquier pretendiente por su presunción, las dos mujeres se diferencian de manera significativa ante todo en lo que concierne a la afición por las letras: Belisa es melindrosa, pero no puede catalo-

¹² Citamos por la edición de Profeti (2014) consignada en la bibliografía.

¹³ Véanse, a propósito, las reflexiones de Profeti (2014, 20-1) en su edición de la comedia. La posible interpretación anticulterana de este soneto, defendida por Alonso (1952, 461), ha sido posteriormente rebatida por Marín (1991, 85) en el estudio introductorio que acompaña su edición de *La dama boba*. En su opinión, este soneto hermético no posee ninguna alusión satírica a los poetas cultos; sería, en cambio, una forma de autopromoción por parte del Fénix, quien, a través de la emulación del estilo gongorino, da prueba de su virtuosismo escritural.

¹⁴ Hernando Morata (2012) examina la presencia del romance de Góngora «Cuatro o seis desnudos hombros» en el repertorio calderoniano. Amén de *No hay burlas con el amor*, Calderón glosa e inserta algunos versos de esta composición en la comedia palatina *Las manos blancas no ofenden* y en el drama mitológico *El Faetonte*.

¹⁵ Arellano (1983, 370) sostiene que la dama «concentra en su habla los rasgos principales del lenguaje culterano criticado. Tres, sobre todo: a) acumulación de cultismos léxicos; b) hipérbaton; c) circunloquios y perifrasis desproporcionados a la realidad que nombran».

¹⁶ Schack (1887, 219) ha sido uno de los primeros en señalar los ecos de esta pieza loquesca en *No hay burlas con el amor*.

garse entre las mujeres doctas de la escena áurea. En segunda instancia, las dos patentizan un comportamiento antitético a la hora de encarar obstáculos e inconvenientes. A tal propósito, resulta paradigmático el hecho de que la dama lopesca no se deje amedrentar por el rechazo de Pedro/Felisardo e intente avasallar con crueldad a su esclavo.¹⁷ Los ‘melindres’ de Beatriz, en cambio, son de índole distinta y simplemente la configuran como una mujer pedante e insensible a las llamadas del amor, por lo menos al principio. Para más inri, a diferencia de Belisa, Beatriz es incapaz de sortear las dificultades que la inquietan cuando, a causa del engaño de Leonor, su padre cree que ella se deja galantear. La perfidia y el egoísmo de Belisa, pues, distan en extremo del carácter apocado e irresoluto de Beatriz.

2 Pedantería frente a ingenio

El entramado narrativo en *No hay burlas con el amor* gira alrededor de las dos parejas principales: la primera, la de Leonor y don Juan, aparejada desde el comienzo; la segunda, formada por Beatriz y don Alonso, se constituirá sobre la marcha. La intrincada articulación de la trama, además, hace que el final feliz de la primera pareja dependa de los avatares de la segunda, ya que la ejecución de las bodas entre Leonor y don Juan estriba en el fingimiento de don Alonso y en su capacidad para simular sentimientos hacia la mayor de las dos hijas de don Pedro. Estorba este plan la intromisión de otro pretendiente de Beatriz, don Luis, y, sobre todo, la inicial terquedad de la dama ante todo tipo de compromiso amoroso. Estos ingredientes no hacen sino originar una serie de *quid pro quo*, de consolidado resultado cómico, a los que hay que sumar otro componente consustancial a la modulación festiva de la pieza y que queda plasmado en la figura de Beatriz. Precisamente en ella nos enfocaremos para evidenciar cómo su caracterización se presta a la representación de una entidad risible desde el comienzo de la comedia.

Beatriz «es el más raro sujeto | que vio Madrid» (vv. 208-9), según nos informa don Juan en el primer cuadro de la jornada primera. El elemento que sobresale en esta pintura inicial de la primogénita de don Pedro es su presunción, ilustrada en el culto de sí misma y en una fe ciega en su poder de seducción.¹⁸ Su fervor intelectual y

¹⁷ Piénsese en la articulación del acto segundo, que se abre con la decisión de Belisa de hacer marcar con un hierro la cara de los esclavos Felisardo y Zara y se cierra con su determinación de humillar ulteriormente a Felisardo, poniéndole argolla y virote para evitar que se fugue.

¹⁸ «Es Doña Beatriz tan vana | de su persona, que creo | que jamás a ningún hombre | miró a la cara, teniendo | por cierto que allí no hay más | de verle a ella y caerse

la dedicación a los estudios completan el carácter engreído de la dama, quien, confiada en sus cualidades, desprecia a sus pretendientes y se desinteresa de las cuestiones amorosas:¹⁹

La lisonja y el aplauso
que la dan algunos necios,
tan soberbia, tan ufana
la tienen, que en un desprecio
de la deidad del amor
comunera es de su imperio.
(vv. 245-50)

La vanidad, por lo tanto, proyectada hacia su aspecto físico y su intelecto, representa la lacra principal de esta dama calderoniana. Sin embargo, belleza e ingenio, además de vincularse, según ya vimos, con otras melindrosas o doctas de las tablas áureas, en el caso de Beatriz se acompañan con otro elemento medular: el exceso. Beatriz es excesiva tanto en la manía casi espasmódica con que cuida de su aspecto –y que se refleja en su deseo de vestirse a la moda y de rizarse el pelo dos o tres veces al día–, como en su rebuscamiento expresivo. Este último, en palabras de don Juan, es el peor defecto y el más molesto (vv. 235-44), siendo la manifestación de su menosprecio de los demás.

La primera aparición de la dama a escena se da tan solo en el segundo cuadro de la jornada primera, cuando ya gran parte de los personajes (don Juan, don Diego, Leonor) ha prevenido al público sobre su carácter. Cuando interviene Beatriz, la construcción signífica plúrima del personaje –y que comprende a la vez el lenguaje, el atuendo y la acción– corrobora los veredictos anteriores acerca de sus manías. En especial, durante la conversación entre Beatriz, Leonor y la criada Inés, a la que asistimos en ese mismo cuadro, se subrayan tres elementos primordiales de su personalidad: la vanidad (la protagonista entra con un espejo en la mano y contempla el reflejo de su imagen, según nos sugiere la acotación en el v. 477), la ampulosidad verbal y su severidad hacia el tema amoroso. Ahondando especialmente en la afectación lingüística, finalmente se puede acreditar la extravagancia de la mujer en su manera de expresarse, tras numerosas declaraciones preparatorias. Beatriz es el paradigma de la dama que-

muerto. | De su ingenio es tan amante | que, por galantear su ingenio, | estudió latinidad | y hizo castellanos versos» (vv. 215-24).

19 McKendrick (1983, 124), además de reconocer en Beatriz una «silly *précieuse* who makes a show of her learning and speaks in an affected manner», apunta a la presencia en la pieza también de una figura de ‘hombre esquivo’, el falso pretendiente don Alonso. Este último «hates the idea of love and marriage because of the emotional ties involved. Inevitably, he and Beatriz fall in love with each other although both, of course, are loath to admit it».

Harta de que los demás no la entiendan, al final de la jornada segunda Beatriz decide cambiar su registro: «que calce mi conceto, | a pesar de Saturno, | vil zueco en vez de trágico coturno» (vv. 1560-2). Sin embargo, la dama no consigue renunciar del todo a su ampulosidad: de modo que, poco después en ese mismo cuadro, Beatriz vuelve a las andadas durante el primer encuentro con don Alonso. Su regreso a un lenguaje ostentoso ocasiona la reacción de Inés, quien, siguiendo las advertencias que le había dado poco antes su ama –«Y si tú me oyeres | frase negada a bárbaras mujeres, | por ver si en esto topa, | tírame de la manga de la ropa» (vv. 1563-6)–, cumple con sus órdenes toda vez que Beatriz usa términos como ‘cubiculo’, ‘anonomasias’, ‘concupiscible’ (vv. 1583-5; 1594-5; 1675-81).

Amén de una manifiesta desproporción con su criada, a raíz de la distinta procedencia estamental de ambas, en la comedia se vislumbra otra oposición más productiva desde el punto de vista de las dinámicas dramáticas: nos referimos al antagonismo entre Beatriz y Leonor. Recordando la descripción de Beatriz que nos ofrece don Juan en la jornada primera, veremos que ese informe proporciona un acercamiento inicial y mediato al temperamento de la culta melindrosa; asimismo, pone al descubierto una distancia relevante entre las dos hermanas: culta y vanidosa la mayor, más afable y pragmática la menor.²⁰ Que Leonor represente la contraparte de Beatriz también lo subraya la criada Inés en el cuadro siguiente: «Que no os debéis de entender; | que ella habla culto, tú claro» (vv. 437-8). Esta distancia inconciliable es el índice de un primer mecanismo de oposición actancial directamente vinculado con la evolución de la intriga, ya que a la pedantería y la inacción de Beatriz se opone la discreción y la acción de Leonor.²¹ Frente al ingenio de esta última, la erudición de la hermana mayor revela sus límites, haciéndola caer en lo ridículo, y, sobre todo, descubriendo que, tras la fachada de la vanidosa pedante, se esconde una mujer frágil y completamente indefensa ante las estratagemas que su hermana urde en pro de mantener a salvo su relación.²²

²⁰ «Que no hay dos opuestos | tan contrarios como son | las dos hermanas» (vv. 254-6).

²¹ Roncero (2016) examina la oposición entre discreción y hermosura en las figuras femeninas que protagonizan tres comedias de capa y espada de Calderón, cronológicamente asentadas entre 1635 y 1650: se trata de *No hay burlas con el amor*, *El agua mansa* y *¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción?*. En las tres piezas el enfrentamiento involucra a damas que mantienen lazos familiares entre ellas. Por su parte, Antonucci (2017) aborda el tema de la rivalidad entre hermanos y hermanas en cuatro piezas de Calderón adscritas al subgénero de la comedia de capa y espada (*No hay burlas*, *Con quien vengo, vengo*, *El agua mansa* y *La dama duende*) confrontándolas con dos de Lope (*El amigo hasta la muerte* y *La dama boba*).

²² El tema de la contienda entre hermanas se vincula, en palabras de Antonucci (2017, 45), con otros «dos motivos dramáticos fundamentales»: esto es, «la hermana reacia al amor se enamora de un ‘imposible’» y «las apariencias conjuran contra ella para que

En dos momentos distintos, el amor y la astucia se convierten en los salvoconductos de Leonor, permitiéndole salir de situaciones embarazosas e imponerse sobre la pedantería de Beatriz. Ante todo, cuando en el segundo cuadro de la jornada primera interviene don Pedro en el momento en que las dos hermanas riñen por el papel que don Juan le había escrito a la menor, esta última miente atribuyéndole a Beatriz un galanteador. En esta primera ocasión en la que la industriosa Leonor se las arregla por una necesidad apremiante, el azar favorece a la enamorada atrevida: al leer la carta, en efecto, el viejo no entiende cuál de sus hijas es la destinataria. La actitud simuladora de Leonor también se manifiesta en el segundo cuadro de la jornada segunda, estructuralmente relacionado con el que acabamos de ver. De hecho, el carácter decidido y sutil de la una se opone al inmovilismo de la otra: incapaz de hacerse valer, a Beatriz no le queda sino encerrarse en un estado melancólico, achacándole la culpa a su hermana. Su ridícula tentativa de ‘soliloquiar’ para maldecir el repentino cambio de su reputación –y que explicita a través de la imagen del eclipse solar ocasionado por la mentira de Leonor (vv. 1175-82)– queda interrumpida por la presencia de esta última. Nos encontramos, pues, en una situación simétrica a la anterior: durante la discusión que entablan las dos damas vuelve a interponerse la figura de don Pedro, quien esta vez las escucha oculto cerca del cuarto. Notando la presencia del padre, Leonor trunca su confesión y vuelve a mixtificar la verdad sirviéndose, además, del mismo lenguaje afectado de Beatriz, y la tilda de «libidinosa» (v. 1238). La falsa acusación de Leonor, amén de dejar nuevamente confundida y paralizada a la otra, despeja la anterior incertidumbre de don Pedro, encauzando sus sospechas hacia la primogénita, a quien le prohíbe de allí en adelante toda muestra de pedantería:

Beatriz, bueno está;
 basta lo afectado ya,
 lo enfadoso basta, basta,
 que es lo que más te contrasta
 para que vencida quede
 tu opinión: bien verse puede,
 si a hablar así te acomodas,
 que quien no habla como todas
 no como todas procede.
 (vv. 1257-65)

parezca la culpable de tener amores secretos». Según observa la estudiosa, este esquema se esboza en otra comedia anterior, *Con quien vengo, vengo*, para luego ampliarse en *No hay burlas*.

La personalidad mañosa de Leonor se revela nuevamente en el cuarto cuadro de la jornada segunda, temáticamente enlazado con el segundo cuadro del mismo acto. En ambos se ejecuta el engaño del falso pretendiente atribuido a la melindrosa: en el primer caso, a través de la falsa confesión de Leonor; en el segundo, mediante la intrusión de don Alonso en el aposento de Beatriz al principiar el galanteo. Ambos fingimientos quedan adelantados por una breve fase preparatoria, en la cual Leonor conserva un papel activo. En efecto, en el segundo cuadro, don Juan planea la invención del cortejador a raíz de lo que le cuenta Leonor sobre la discusión con su hermana por el papel. Por lo tanto, la estratagema improvisada de Leonor en la jornada primera empieza a idearse en el segundo cuadro de la jornada siguiente por la mediación del galán, y toma cuerpo dos cuadros más tarde. Es aquí cuando Leonor vuelve a ser una pieza determinante del engranaje, ya que es ella la que lleva a don Alonso y al criado Moscatel al aposento de Beatriz.

A nivel macrotemático, la jornada segunda desarrolla la conocida antinomia barroca que opone lo real a lo imaginario, concretada en la edificación de una realidad ficticia –la del cortejo de don Alonso– que se inserta y se funde con el mundo real. Paso a paso, las lindes entre lo verdadero y lo fingido se difuminan en la jornada tercera, haciendo realidad la advertencia premonitoria (y de evidente sabor metateatral) que la criada Inés expresa al final de la jornada segunda: «Atención, señoras mías: | entre mentir o querer | ¿cuál será lo verdadero | si esto lo fingido es?» (vv. 1622-5). Ocurre, pues, algo que ni siquiera Leonor y don Juan tenían previsto: don Alonso conseguirá no solamente abatir la altivez de Beatriz, sino también transformarse él mismo gracias al sentimiento por ella, renunciando a su soltería. La dama melindrosa, por su parte, terminará vencida por el amor y por los engaños urdidos a su costa: «En fin, la mujer más loca, | más vana y más arrogante, | de las burlas del amor | contra gusto suyo sale | enamorada y rendida» (vv. 2788-92).

3 La culta calderoniana y las sabias de Molière frente a frente

El posible vínculo entre *No hay burlas con el amor* y *Les femmes savantes* de Molière ha sido objeto de debates críticos, no siempre unánimes, ya desde finales del siglo XIX. Si hay quienes sostienen que la caricatura de la pedantería mujeril contrae deuda, cuando menos parcial, con el teatro español, y, concretamente, con la producción calderoniana (Martinenche 1906; Huszár 1907), otros la rechazan. En particular, Puiusque (1843) encauza su reflexión hacia la sátira del preciosismo francés y de sus excesos como punto de partida para la configuración de la dama pedante en Molière; por lo tan-

to, rechaza una conexión directa con la escena áurea. Lo cierto es que, apenas un siglo después de la primera edición de *Les femmes savantes*,²³ en el *Avertissement* de *On ne badine point avec l'amour*, la traducción francesa de *No hay burlas con el amor* que encabeza el tercer tomo del *Théâtre espagnol*, el traductor Simon Linguet se expresa de esta manera:

Je donne encore cette pièce de Calderon parce qu'il m'a paru qu'elle avoit fourni a Molière l'idée des *Femmes savantes*. La copie est certainement au-dessus de l'original. Molière a embelli Calderon, comme il a embelli Plaute, quand il a daigné s'en approprier quelques pieces. (*Théâtre espagnol* 1770, Aij)²⁴

Reparando en las declaraciones de Linguet, la razón que le mueve a traducir este texto del repertorio calderoniano se explicaría por la vinculación con una conocida pieza en versos de Molière, quien, en palabras del traductor, mejoró el original, tal como en otros casos en los que había aprovechado fuentes foráneas. Valga decir que, en lo que concierne a Molière, son muy pocas sus obras en las cuales la evidencia de una traslación de material procedente de la comedia nueva es irrefutable, como para la *Princesse d'Elide*, o bien el *Festin de Pierre*. Y eso que, con anterioridad, otros afamados contemporáneos suyos, como Corneille y D'Ouville, habían rescatado y adaptado muchas piezas de ese filón dramático, en particular del subgénero de la comedia urbana de Calderón, que ha sido ampliamente 'saqueado', sobre todo entre mediados del siglo XVII y el primer tercio de la centuria sucesiva (Pavesio 2000, 40-1). Evidentemente, la manera de Molière de confrontarse con las fuentes es distinta frente a la conducta de otros dramaturgos franceses.²⁵ Esto explicaría de alguna forma las posturas críticas discordantes a la hora de precisar un peso potencial de *No hay burlas con el amor* en una de las comedias más conocidas de Molière. A fin de evidenciar este posible vínculo intertextual, vamos examinando qué elementos aproximan las dos piezas.

En la comedia de Molière, tal como en la de Calderón, se vislumbra una oposición entre dos hermanas. La mayor de las dos, Armande, es una mujer docta y pedante que, como su madre Philaminte, quiere

23 La príncips aparece en 1672 en París por el editor Promé.

24 *Théâtre espagnol* se compone de cuatro tomos de traducciones al francés de comedias áureas; estos volúmenes se editan en 1770 por la imprenta De Hansy.

25 Anota Cioranescu (1983, 292) que «il est facile d'observer que celle-ci [*No hay burlas con el amor*] occupe quand même une place importante dans l'humus qui alimente la comédie de Molière; on voit aussi que l'imitation n'est plus aussi transparente et déterminante comme elle l'était avant. [...] La *comedia* n'est pas pour lui une structure, mais une matière première: il profit de l'expérience des autres, tout en prenant ses distances».

dedicarse a las letras y a la filosofía y, sobre todo, desprecia el amor, que considera un sentimiento inútil. La menor, Henriette, tiene un talante distinto: está enamorada de Clitandre, el antiguo cortejador de su hermana, y, para coronar su sueño de amor, le pide consejo y ayuda a Chrysale, su padre. En definitiva, pese a una base temática similar -marcada por la presencia de dos hermanas que, como Leonor y Beatriz, explicitan una contraposición entre la sabiduría y la pedantería, por un lado, y los sentimientos y la industria, por otro-, el esquema constructivo en Molière es distinto; como consecuencia, también divergen las dinámicas de la intriga. En la obra francesa, de hecho, la pareja de enamorados podrá contar con la colaboración del padre de ella y de su tío, mientras que la pedante Armande concurre a una 'academia de sabias' de la que también forman parte su madre y su tía paterna. Este esquema de los personajes y su rol en la trama ocasiona una duplicación del mecanismo antagónico en el seno de la familia. Además de la oposición entre las dos hermanas, por ende, se introduce otro conflicto que involucra a los padres acerca de su diferente postura de cara a las bodas de Henriette: Chrysale auxiliará a Clitandre, el hombre del que está enamorada su hija, mientras que Philaminte patrocinará a Trissotin, personaje ridículo y pedante que finge un interés por Henriette por el estatus de la dama.

Si estas reflexiones revelan una distancia argumental tangible entre Calderón y Molière, por otra parte, el tema general gira en torno a la figura de la mujer culta y petulante. Además, en algunos fragmentos de la comedia de Molière se entrevé una huella calderoniana. Tal como Beatriz, Armande es docta, pero sobre todo soberbia y altiva. En la tercera escena del acto primero, Clitandre critica a la culta melindrosa y en sus comentarios es posible vislumbrar una correspondencia con la opinión de don Juan al principio de la jornada primera en la comedia calderoniana. Según la visión que ofrecen los dos galanteadores, en efecto, las lacras de estas damas no estriban en su sabiduría y en su decisión de entregarse totalmente a las letras, sino que conciernen a su presunción y pedantería, dos atributos insufribles para ambos:

y las quirotecas traigas.
 INÉS ¿Qué son quirotecas?
 BEATRIZ ¿Qué?
 Los guantes. ¡Que haya de hablar
 por fuerza en frase vulgar!
 INÉS Para otra vez lo sabré.
 Ya están aquí.
 BEATRIZ ¡Cuánto lidio
 con la ignorancia que hay!
 (vv. 477-88)

MAGDELON Vite, venez nous tendre ici dedans le conseiller des
 grâces.
 MAROTTE Par ma foi, je ne sais point quelle bête c'est là: il faut
 parler chrétien, si vous voulez que je vous entende.
 CATHOS Apportez-nous le miroir, ignorante que vous êtes.
 (*Les précieuses ridicules*, 82)²⁹

Vale la pena subrayar que la referencia a la dama 'hembrilatina' en Calderón adquiere una connotación puramente decorativa que, según hemos visto, le permite al dramaturgo amplificar la dimensión cómica de la intriga. En el caso de Molière, es cierto que la presentación de la academia de las damas sabias y la configuración del pedante Trissotin activan una sátira del preciosismo y de su influencia también en el ámbito de la cultura y la literatura. En esta pieza francesa, sin embargo, la referencia a la instrucción femenina alcanza cierto matiz ideológico del que carece la obra calderoniana.³⁰ Nos referimos, en particular, a la segunda escena del acto tercero en la que las mujeres sabias, durante su reunión, entablan un discurso programático de reivindicación. En Calderón la ostentación cultural de Beatriz se configura como un exceso de vanidad; en el caso de Molière, en cambio, Philaminte, Armande y Bélise exigen su derecho a la cultura como prerrogativa de toda mujer, lo que le da a su discurso un alcance profeminista.³¹

²⁹ Citamos por la edición de Lunari (1983) consignada en la bibliografía final.

³⁰ Véase el estudio de Kintzler (2001) acerca de la cuestión del saber en la pieza de Molière.

³¹ «PHILAMINTE: Je n'ai rien fait en vers, mais j'ai lieu d'espérer | que je pourrai bientôt vous montrer, en amie, | huit chapitres du plan de notre académie. | Platon s'est au projet simplement arrêté, | quand de sa République il a fait le traité; | mais à l'effet entier je veux pousser l'idée | que j'ai sur le papier en prose accomodée. | Car enfin je me sens un étrange dépit | du tort que l'on nous fait du côté de l'esprit, | et je veux nous venger, toutes tant que nous sommes, | de cette indigne classe où nous rangent les hommes, | de borner nos talents à des futilités, | et nous fermer la porte aux sublimes clartés. | ARMANDE: C'est faire à notre sexe une trop grande offense, | de n'étendre l'effort de notre

Por otra parte, en las dos comedias no faltan algunas declaraciones en boca de personajes masculinos que concuerdan con la idea de una incompatibilidad entre mujeres y cultura. Ya desde la jornada primera, don Diego, compañero de don Luis, le desaconseja a su amigo que corteje a una «mujer tan discreta» (v. 385); igualmente, don Alonso, en la jornada segunda llega a manifestarle a don Juan su indisposición para el cortejo de una dama como Beatriz porque, según declara, «ha de ser la dama mía, | como fianza, abonada, | sobre lega, llana y lisa» (vv. 1470-2). Asimismo, evidenciamos un calco casi literal entre las declaraciones de las figuras paternas –don Pedro en *No hay burlas*, Chrysale en *Les femmes savantes*– acerca de la necesidad de que las mujeres se desinteresen de toda actividad intelectual para dedicarse de manera exclusiva a las tareas domésticas:

Libro en casa no ha de haber
de latín, que yo le alcance;
unas *Horas* en romance
le bastan a una mujer.
Bordar, labrar y coser
sepa solo; deje al hombre
el estudio.
(vv. 1276-82)

Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes,
qu'une femme étudie et sache tant des choses.
Former aux bonnes moeurs l'esprit de ses enfants,
faire aller son ménage, avoir l'oeil sur ses gens,
et régler la dépense avec économie,
doit être son étude et sa philosophie.
Nos pères sur ce point étaient gens bien sensés,
qui disaient qu'une femme en sait toujours assez
quand la capacité de son esprit se hausse
à connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse.
Les leurs ne lisaient point, mais elles vivaient bien;
leurs ménages étaient tout leur docte entretien,
et leurs livres, un dé, du fil et des aiguilles.
(*Les femmes savantes*, vv. 571-83)

4 Conclusión

Para resumir las reflexiones presentadas en este estudio, quisiéramos remarcar que en *No hay burlas con el amor* los tradicionales mecanismos dramáticos que activan la comicidad en el subgénero de la comedia urbana quedan amplificadas por la caracterización de una protagonista que se hace eco de otras cultas melindrosas de la escena áurea, y que, sobre todo, hace un guiño a la sátira quevedesca. El resultado consiste en la plasmación de una figura que conjuga las lacras de la afectación gongorina con una presunción desmedida. En lo que concierne a la relación de la pieza calderoniana con *Les femmes savantes*, sigue siendo dificultoso certificar una traslación directa del texto español, aunque las reminiscencias detectadas no

intelligence | qu'à juger d'une jupe et de l'air d'un manteau, | ou des beautés d'un point, ou d'un brocart nouveau» (*Les femmes savantes*, vv. 844-60).

solo a nivel temático, sino también escénico –y que repercuten también en *Les précieuses ridicules*– difícilmente podrían ser casuales. Sin duda la relación de Molière con sus hipotextos es más problemática y menos inteligible con respecto al *usus scribendi* de sus contemporáneos, quienes manifiestan de manera más clara su deuda con el teatro áureo. Por si fuera poco, en manos de Molière la caracterización de la dama pedante se enriquece con unas implicaciones ideológicas que no manifiesta el texto calderoniano, en el cual prima la articulación cómica. El texto de Molière mantiene una relación más estrecha con el debate sobre la educación de las mujeres, una cuestión que se hace candente en la época sobre todo en la producción de María de Zayas, cuya influencia sobre la literatura francesa clásica y, más en concreto, sobre Paul Scarron y François le Métel D'Ouville es bien conocida.³² Por el contrario, la actitud de Calderón, en la estela de Quevedo, es la de poner en solfa un exceso barroco: en definitiva, en su comedia no habrá burlas con el amor, pero sí hay burlas con la culta pedante.

Bibliografía

- Alonso, D. (1952). «Lope de Vega, símbolo del Barroco». *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 417-78.
- Antonucci, F. (2009). «Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: unas calas». Blecua, A.; Arellano, I.; Serés, G. (eds), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 13-27.
- Antonucci, F. (2017). «Hermanos y hermanas en contienda en las comedias cómicas de Calderón (con una mirada hacia Lope)». *Anuario Calderoniano*, 10, 37-54.
- Arellano, I. (ed.) (1981). *Calderón de La Barca: No hay burlas con el amor*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Arellano, I. (1983). «El sentido cómico de *No hay burlas con el amor*». García Lorenzo, L. (ed.), *Calderón = Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981), vol. 1. Madrid: CSIC, 365-80.
- Arellano, I. (1988). «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada». *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 27-49.
- Azaustre Galiana, A. (ed.) (2003). *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*. Vol. 1, *Francisco de Quevedo: La culta latiniparla. Catecismo de vocablos para instruir a las mujeres cultas y hembrilatinas*. Coord. de A. Rey. 8 vols. Madrid: Castalia.
- Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*. Coord. F. Antonucci. <http://calderondigital.unibo.it/record/1044>.

³² Véase al respecto el trabajo de Merino García (2014).

- Carrier, H. (éd.) (1968). *Molière: Les femmes savantes*. Paris: Hachette.
- CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral. Coord. T. Ferrer Valls. <http://catcom.uv.es/consulta/record-list.php>.
- Cioranescu, A. (1983). *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genève: Droz.
- Cruikshank, D.; Page, S. (eds) (1986). *Pedro Calderón de la Barca: Love is no laughing matter. No hay burlas con el amor*. Warminster: Aris and Phillips.
- Domínguez Matito, F.; Escudero Baztán, J.M.; Lázaro Niso, R. (coords) (2020). *Mujer y sociedad en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Ferrer Valls, T. (2006). «Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático», in «Espacios domésticos en la literatura áurea», núm. monogr., *Insula*, 714, 8-12.
- Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, S.; Rodríguez Pequeño, M. (coords) (2006). *Ecos silenciados: la mujer en la literatura española: siglos XII al XVIII*. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Hernando Morata, I. (2012). «El romance de Góngora “Cuatro o seis desnudos hombros” en el teatro de Calderón». *Anuario calderoniano*, 5, 233-64.
- Huszár, G. (1907). *Molière et l'Espagne*. Paris: Librairie Honoré Champion.
- Jauralde Pou, P. (1981). «Texto, fecha y circunstancias de *La Culta Latiniparla*, de Quevedo». *Bulletin Hispanique*, 83(1-2), 131-43.
- Kintzler, C. (2001). «Les femmes savantes de Molière et la question des fonctions du savoir». *Dix-septième siècle*, 211, 243-56.
- Lunari, L. (trad.) (1983). *Molière: Le preziose ridicole*. Milano: Rizzoli.
- Lundelius, R. (1969). *The 'mujer varonil' in the Theater of the Siglo de Oro. A Dissertation in Romance Languages*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Marín, D. (ed.) (1991). *Lope de Vega: La dama boba*. Madrid: Cátedra.
- Martinenche, E. (1906). *Molière et le théâtre espagnol*. Paris: Hachette.
- McKendrick, M. (1983). «Women Against Wedlock: The Reluctant Brides of the Golden Age Drama». Miller, B. (ed.), *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California Press, 115-46.
- Merino García, M.M. (2014). «La réception de María de Zayas en France: analyse de deux versions du *Prevenido engañado*». *Anales de Filología Francesa*, 22, 177-200.
- Mochón Castro, M. (2012). *El intelecto femenino en las tablas áureas: contexto y escenificación*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Moll, J. (1973). «Sobre la edición atribuida a Barcelona de la *Quinta parte de comedias* de Calderón». *BRAE*, 53(198), 207-14.
- Muir, K.; Mackenzie, A. (1985). *Calderón: Three Comedies*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Oleza, J. (2012). *L'architettura dei generi nella “Comedia Nueva” di Lope de Vega*. A cura di M. Presotto. Rimini: Madrid: Panozzo Editore.
- Oleza, J.; Antonucci, F. (2013). «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones». *Rilce*, 29(3), 689-741.
- Oliva, C. (1996). «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega». Pedraza Jiménez, F.; González Cañal, R. (eds), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina = XVIII Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 13-36.

- Pavesio, M. (2000). *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVIII secolo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Pedraza Jiménez, F.; González Cañal, R.; García González, A. (eds) (2009). *Damas en el tablado = XXXI Jornadas de teatro clásico* (Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Profeti, M.G. (a cura di) (2014). *Il teatro dei Secoli d'Oro*. Vol. 1, *Lope de Vega: La dama boba*. Coord. di M.G. Profeti. 2 voll. Milano: Bompiani.
- Puibusque, A. (1843). *Histoire comparée des littératures espagnole et française. Tome deuxième*. Paris: Dentu.
- Quintero, M.C. (1991). *Poetry as Play. 'Gongorismo' and the 'Comedia'*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Roncero, V. (2016). «Conflictos femeninos de poder: damas rivales en tres comedias de capa y espada de Calderón». *Anuario Calderoniano*, 9, 195-215.
- Schack, A.F. von (1887). *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, vol. 4. Trad. por E. de Mier. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello.
- Théâtre Espagnol. Tome troisième* (1770). Paris: De Hansy.
- Vitse, M. (1988). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIe siècle*. Toulouse: France-Ibérie Recherche-Université de Toulouse-Le Mirail.
- Weber de Kurlat, F. (1977). «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega (Problemática en torno a la clasificación de las comedias)». Chevalier, M.; López, F.; Pérez, J.; Salomon, N. (eds), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, vol. 2. Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos; Universidad de Bordeaux III, 867-71.

