

Aproximación al humor verbal de Rojas en solitario y en colaboración¹

Elena E. Marcello
(Università Roma Tre)

Objeto de nuestra aproximación es el humor verbal o la comicidad de palabras en las comedias de Francisco de Rojas Zorrilla. De entrada, esa alternancia terminológica y conceptual entre humor y comicidad aspiraría a distinguir el humorismo, con su risa provocadora de reflexión, de lo cómico más burdo, inmediato y tendente al mero placer de lo risible, y no englobaría otras declinaciones de lo cómico, como pueden ser la ironía, lo grotesco o la sátira. Y, sin embargo, en el teatro del siglo XVII (y no solo en este), esas diferentes facetas de la comicidad conviven o predominan, según el género, como bien han demostrado Arellano (2006), Roncero López (2017) o, para el caso de Rojas Zorrilla, Pedraza (2007) y Madroñal (2013). Ahora bien: nosotros utilizaremos sendos términos para analizar los resortes del humor verbal usados por Rojas cuando trabaja en solitario, y su eventual pervivencia en la escritura en colaboración. La aspiración es reconocer, si existe, una evolución de lo cómico o, mejor dicho, una predilección por ciertos mecanismos lingüísticos usados para provocar la risa a lo largo de su trayectoria, deslindando constantes, variables e incluso exclusiones. En otras palabras, unas marcas autorales que puedan luego servir para confirmar o ayudar en el reconocimiento de su escritura colaborativa.

El corpus analizado consta de 47 piezas, de las cuales 14 escritas en colaboración (señaladas por un asterisco), que enumeramos siguiendo el orden cronológico conocido,² por más que difuminado en algunos casos. Al final, dos piezas palatinas sin fechar. Además, por evidentes motivos de espacio, prescindimos de las numerosas aportaciones teóricas y aplicadas sobre la risa y su función en el siglo de Oro, recordando en este lugar, respectivamente, para el teatro, la poesía y Quevedo, los estudios de Jammes (1981), Perinián (1979) y Arellano (2003).

Analizar el humor que se funda en el lenguaje y en su uso conlleva examinar también su trabazón con el contexto situacional, pues, como todo acto comunicativo, incluido el ficcional, este se coloca en la circunstancia imaginada para la escena e incluso en la comicidad de obras. Para el marco taxonómico, nos auxilian estudios con enfoques saussureanos y pragmático-semánticos con el fin de separar lo *comique de mots* de la

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Las comedias en colaboración de Rojas Zorrilla con otros dramaturgos: análisis estilométrico, estudio y edición crítica* (PID2020-117749GB-C21), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

² *Numancia cercada* (NC), *Numancia destruida* (ND), *Santa Isabel, reina de Portugal* (SI), *Los celos de Rodamonte* (CR), *Los privilegios de las mujeres** (PM), *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos** (PDC), *Lucrecia y Tarquino* (LT), *No está el peligro en la muerte* (NPM), *Persiles y Sigismunda* (PS), *La Baltasara** (B), *No hay ser padre siendo rey* (NSR), *El catalán Serrallonga** (CS), *El monstruo de la fortuna** (MF), *Peligrar en los remedios* (PR), *El falso profeta Mahoma* (FPM), *Los encantos de Medea* (EM), *Obligados y ofendidos* (OO), *Cada cual lo que le toca* (CCT), *Casarse por vengarse* (CV), *Progne y Filomena* (PF), *El jardín de Falerina** (JF), *No hay amigo para amigo* (NHA), *Donde hay agravios no hay celos* (DAC), *El mejor amigo el muerto** (MAM), *Primero es la honra que el gusto* (PHG), *El Caín de Cataluña* (CC), *El más impropio verdugo por la más justa venganza* (IVV), *Empezar a ser amigos** (EA), *Sin honra no hay amistad* (SHA), *La traición busca el castigo* (TBC), *Morir pensando matar* (MPM), *Entre bobos anda el juego* (EBJ), *Nuestra Señora de Atocha* (NSA), *Los bandos de Verona* (BV), *La fingida Arcadia** (FA), *Abrir el ojo* (AO), *También la afrenta es veneno** (TAV), *También tiene el sol menguante** (TSM), *Los trabajos de Tobías* (TB), *Los tres blasones de España** (TBE), *Lo que son mujeres* (LM), *Los áspides de Cleopatra* (AC), *Lo que quería ver el marqués de Villena* (QMV), *La más hidalga hermosura** (HH), *El bandolero Solposto** (BS), *No hay duelo entre dos amigos* (NDA), *No intente el que no es dichoso* (NID). Cuando las obras no proceden de las *Obras completas*, citadas por el número del volumen y el verso, se remite a los impresos correspondientes recogidos en la bibliografía.

fantaisie verbale (Garapon 1957), lo *comico del significato* de lo *comico del significante* (Altieri Biagi 1980), es decir, el humor verbal compuesto por dilogías, equívocos, trabucación, homofonías y homografías, del que anula el significado llevándolo al grado cero, fundándose en el placer de los sonidos (aliteraciones, asonancias, repeticiones, listados encadenados, juegos fónico-morfológicos, etimologías, etc.); y distinguir el *verbal* o *verbalized humor* del *referential humor* (Attardo 2017, 2020) o, finalmente, los *puns* de los *jokes* (Delabastita 1993), los juegos de palabras de los chistes.

Con el fin de organizar el material para su análisis, optamos por encasillar los ejemplos aducidos en este estudio dentro de dos macro contendores: 1) el plurilingüismo (uso del latín, castellano medieval, francés, italiano, portugués, gallego, etc.) y adopción de sociolectos, lenguajes especiales u onomatopeyas (sayagués, lenguaje de germanía, lengua de los incultos, lengua de los niños, voces de animales, etc.), abriendo un breve paréntesis dedicado a su explotación dramática en el diálogo cifrado; 2) la onomástica y otras formas apelativas. El estudio de casos no puede aislarse de otros mecanismos dramáticos como la metateatralidad, la infracción de la ficción teatral o la sátira de tipos, por lo que se propondrá también un ejemplo de humor verbal conexo con la imitación del discurso teatral.

Plurilingüismo: lenguas muertas y vivas

Se trata de un resorte cómico-lingüístico ya codificado en el siglo XVII, pero que puede suscitar efectos humorísticos continuados con secuencias de mayor originalidad. En efecto, en el dramaturgo toledano distinguimos piezas en que aparecen esporádicamente los idiomas, de las en que –y suelen ser muy bien definidas genéricamente– el uso de una lengua extranjera viva o muerta adquiere relevancia dramática.

Destaca la elevada frecuencia del latín,³ cristalizado en una serie de locuciones, fórmulas litúrgicas o legal-argumentativas⁴ con las que los graciosos suelen puntear la acción.

Un caso paralelo de este uso que se da en una pieza de Rojas y otra colaborada es el de la locución latina *cum fustibus et armis*, con palos y armas, presente en BV y en la 2ª jornada de TBE atribuida a Rojas junto con la tercera. El poeta dramático la atribuye, con evidentes propósitos hiperbólicos, a la figura del donaire para avisar de la inmediata venida de unos adversarios.

GUARDAINFANTE.

Detente,
que con *fustibus et armis*
el conde Paris valiente

³ Latín (NSR, DAC, OO, PR, CR, TBC, FPM, PF, LM, BV, EBJ, SHA, NSA, AO, TBE, AC, QMV, IVV, CC, LT, JF, MF, PM), castellano medieval (NSA), italiano (NSA, NDA, AO), francés (CR, FPM), portugués (CR, BS), gallego (NSA, B).

⁴ Por ejemplo, *Non plus (ultra)* (CR, II, v. 424; FPM, III, v. 1652), *Plus* (OO, II, carta; CC, VII, variante v. 1747; CCT, VII, v. 1962; QMV, VI, v. 2719 y 2742; NID, IX, v. 826), *Cum fustibus et armis* (BV, IV, vv. 2280-2284; TBE, VI, vv. 1977-1981), *Quibus finitis* (BV, IV, vv. 2280-2284; TBE, VI, vv. 2835-2840), *Volaverunt* (BV, IV, v. 3010; LM, IV, v. 906 y 3010; QMV, VI, v. 2018), *Nego* (OO, II, v. 2404; LM, IV, v. 912; BV, IV, v. 306; SHA, IV, v. 562; QMV, VI, v. 971 y 2798) o *Probo* (OO, II, v. 2406; QMV, VI, v. 2798), *Verbum caro factum est* (DAC, I, vv. 322-323; IVV, VI, v. 3082; EBJ, IV, v. 1623; QMV, VI, v. 282), *Requiem aeternam* (BV, IV, v. 1948; SHA, IV, v. 1674; QMV, VI, v. 1370; MPM, VII, v. 629), *Dei genitrix* (TBC, III, vv. 3184-3186; CC, VIII, v. 3032), *Laus deo* (OO, II, v. 1708; CC, VII, v. 238; LM, IV, v. 970; LT, VIII, v. 1064; AO, V, v. 1567; QMV, VI, v. 1186; IVV, VI, v. 2537; PF, III, cierre final), *¡Laus tibi, Christi!* (QMV, VI, v. 1882) o, finalmente, la parodia del oficio de difuntos con la cual cierra Sabañón su parlamento narrativo (PR, II, vv. 725-728): “*dixi ya, noble auditorio,/ porque estaba de represa./ Soy hablantem me quotidie/ y tu escuchantem et caetera*”.

anda a caza de Montescos
con cuatrocientos lebreles.
(BV, IV, vv. 2280-2284)

TORREZNO. Huye, Celedonio, presto,
que *cum fustibus et armis*
en traje de alabarderos
bajan cuatro mil romanos
revestidos en tudescos.
(TBE, VI, vv. 1977-1981)

Otra ocurrencia se da, en la misma colaborada, para el giro “*Quibus finitus, nostra finietur et actio* (‘Acabadas estas cosas, también se acabará nuestro trabajo’)”, como explica su editor (VI, nota 2839), y la pieza QMV. La expresión tiene una evidente función conclusiva apta para marcar el cambio de temática o de cuadro/escena.

SERAFINA. Bien habéis dicho. Yo creo
que es tarde, y cansada estoy.
Cese el certamen por hoy.

CETINA. *Quibus finitis...*

ZAMBAPALO. *Laus Deo.*
(QMV, VI, vv. 1183-1186)

GUARDINFANTE. [...] El pobre Rodrigo ha dado
con los huevos en la ce
o en el suelo con los cascós.
¡Ah, señor! *Quibus finitus*
nostra finietur et actio.
¿Qué he de hacer? ¡Triste de mí!
(TBE, VI, vv. 2835-2840)

Al lado de este uso, esporádico, con fines prevalentemente humorísticos (que, a veces, coincide con fines dramáticos, como en el caso del cierre del cuadro del ejemplo inmediatamente anterior), Rojas Zorrilla resulta imaginativo a la hora de adoptar el latín para secuencias de mayor extensión y, por consiguiente, para forjar la comicidad de palabras. Los casos más relevantes atañen a subgéneros particulares, en los que, por ambientación o connotación de los personajes, se amplifica el agente cómico y las comedias “muestran un decidido tono entremesil donde la degradación es absoluta y afecta a todos los personajes de todos los estamentos” (Arellano 1999, 31). Siguiendo el orden cronológico, se trata de OO, comedia de capa y espada de 1635 o 1636, SHA, comedia pundonorosa escrita entre 1636 y 1637 (y cercana a NHA y DAC), y LM, comedia de figurón probablemente de 1644. Se objetará, con acierto, que la utilización del latín deriva de los ámbitos universitarios (figura del gorrón de Salamanca en OO) o académicos (la realización de una Academia en LM) retratados en las piezas. Lo que interesa es la explotación y evolución del mecanismo, aunque proceda de una ambientación (léase también tradición literario-dramática) específica.

En LM, producto de un Rojas maduro, el lenguaje sostiene la configuración de los pretendientes de Serafina en una *gradatio* de figurones. Si don Pablo habla latín, traduciéndolo cuando suelta parrafadas de mucha extensión, porque estudió en Salamanca y, como anticipa el alcahuete, “hará en latín y romance/ una mezcla a dos por tres” (IV,

vv. 819-820), citando sin ton ni son algún pasaje escritural porque “Tonto sin saber latín/nunca es gran tonto” (IV, vv. 825-826), el siguiente aspirante “es destotro extremo,/ que ni sabe hablar latín/ ni romance” (IV, vv. 976-978).

El uso del latín, además de connotativo, promueve juegos de palabras fundados en la homografía u homofonía, es decir, origina comicidad de significado. Durante el diálogo con Serafina el verbo latín *nescio* (para el cual quizás debe suponerse una lectura “hispanizada”) ocasiona la réplica cáustica de la dama sobre la necedad de don Pablo exaltada por la posición quiástica del verbo *dicendi* y de *nescio/necio*: “Pablo. *Domina, nescio quid dicis.*/ Serafina. Mejor decís: sois un necio” (IV, vv. 915-916). Asimismo, y es circunstancia no baladí, la insistencia con que se alude a las lenguas y a los lenguajes en LM se transforma en mecanismo cohesionador o señuelo dramaturgico⁵ apto a provocar el cortocircuito comunicativo entre los personajes.

En efecto, poco después una referencia a las epístolas a los Efesios da lugar a otra réplica humorística acerca de lo disparatado del discurso del pretendiente a través de la expresión “hablar adefesios”, es decir, “cuando se habla con quien no entiende, y del mismo que habla sin fruto y a despropósito”, según anota el editor y Correas (IV, nota 957), y a la sucesiva irónica respuesta de Serafina, la cual volverá a ver a su pretendiente “en estudiando romance” (IV, v. 965).

GIBAJA.	Oye primero el lugar, que es de san Pablo.
PABLO.	Y en la epístola <i>ad Ephesios</i> .
SERAFINA.	Adefesios lo habláis todo. ¡Idos de aquí! (LM, IV, vv. 954-958)

Otro juego de palabras fundado en el latín se encuentra NSA, donde el humor verbal se establece entre el imperativo del verbo *recipere* y el sustantivo castellano *recipe* o receta del doctor.

LIMONADA.	¿Non me entiende? ¿Fablas latín?
MAHOMAT.	Sí, señor.
LIMONADA.	Pues ea, <i>recipe</i> digo.
MAHOMAT.	¿Qué <i>recipe</i> es este?
LIMONADA.	Amigo, es <i>recipe</i> de dotor. (NSA, V, vv. 3296-3300)

De algunos años anterior, entre 1636 y 1637, es SHA, donde, el gracioso Sabañón actúa de “alcagüete en latín” (IV, v. 2969). El uso de la lengua clásica, por un lado, conforma una secuencia lúdica entre el gracioso y su contraparte femenina Águeda alrededor del tópico de la venalidad, en la que los dos gorriones se reconocen como tales adoptando ambos el latín macarrónico. Una secuencia en la que se presupone el uso de la gestualidad y de la inferencia comunicativa, con que se promueve el malentendido.

SABAÑÓN.	(No me habla.)	<i>Aparte.</i>
ÁGUEDA.	(Él me quiera hablar.)	<i>Aparte.</i>

⁵ Mecanismo similar se halla en PF donde Juanete afirma: “Mucho le he hablado en romance,/ quierole hablar en latín” III (vv. 3078-3079).

SABAÑÓN.	<i>Audis, domina.</i>
ÁGUEDA.	Ya entiendo.
SABAÑÓN.	<i>Ego sum pauper...</i>
ÁGUEDA.	¡Qué malo!
SABAÑÓN.	<i>...scholasticus...</i>
ÁGUEDA.	¡Qué bueno!
SABAÑÓN.	<i>et dabo tibi pecunias.</i>
ÁGUEDA.	Pues, <i>sequere me.</i>
SABAÑÓN.	<i>Iam sequor.</i>
	¿Latín sabéis?
ÁGUEDA.	<i>Etiam, domine.</i>
SABAÑÓN.	<i>Praesta mihi manum.</i>
ÁGUEDA.	<i>Nego,</i>
	<i>da mihi pecunias ante.</i>
SABAÑÓN.	Ni después dártelas quiero.
	<i>Fuge, gorroncilla ruin.</i>
ÁGUEDA.	Gorrón sucio, <i>vade retro. Vanse.</i>

(SHA, IV, vv. 555-566)

La siguiente secuencia es más compleja pero aún más sugestiva, pues el uso de la lengua clásica se combina con otro mecanismo frecuente, con variantes, en Rojas Zorrilla: el diálogo cifrado.

El diálogo cifrado

En la segunda mitad de los años treinta, Rojas adopta la comunicación en clave para SHA de 1636-1637 (IV, vv. 2927-2982, 3015-3042), EBJ de 1638 (IV, vv. 1508-1564) y AO de 1639-1640 (V, vv. 200-243) combinando como cifra, el uso del latín en la primera, la recitación de los versos de una comedia en la segunda, y el juego onomástico alrededor del nombre Clara en la tercera.

En el primero caso, Sabañón manifiesta en un aparte, funcional para la comprensión del público, su intención (coherente con los estudios de su amo, pues “es acertado/ decirle que es su dama y es su prenda/ en buen latín, porque ella no me entienda”, IV, vv. 2929-2931) de hablar crípticamente. A partir de este momento, el criado suelta oraciones en latín, algunas de cierta envergadura (“Ahora va otro latín más pegajoso”, IV, v. 2943) que dan lugar a las traducciones en aparte de su extrañado señor Melchor (“en latín me avisa aquel criado/ que es el dueño del alma idolatrado;/ mas ¿doña Juana aquí? ¿Cómo ha venido?”, IV, vv. 2950-2952) y de la irritada Juana (“mas ¿que en latín le dice algún recado/ de su dama? ¡Qué bien tuve recelos!”, IV, vv. 2967-2968). Remitiendo a la edición para el pasaje completo, cabe señalar que el uso del latín en esta secuencia produce efectos cómicos sin necesidad de juegos de palabras u otros mecanismos lingüísticos, fundándose en los principios básicos (y su infracción) de la cooperación comunicativa.

El diálogo cifrado, que nos llama a la memoria de inmediato la calderoniana *El secreto a voces*, posterior a estas producciones (se terminó de componer el 28 de febrero de 1642), es una técnica dramática comparable con otras formas de diálogos fingidos, elaborados por Rojas en diferentes momentos y con diversas funciones. Estamos ante una técnica sobre la cual ya se había detenido Pedraza (2007, 83-86 y 291-294; y 2013, 248-253), la de los “imaginarios tablados de marionetas”, a propósito del soliloquio de Beatriz en DAC (I, vv. 2872-2900) o de Moscón en NHA (I, vv. 2695-2713). Y para estos diálogos imaginados y reproducidos mayoritariamente en soliloquio, las ocurrencias abundan:

siguiendo el orden cronológico, tenemos FPM (III, vv. 3016-3052, Testuz imita un diálogo), EM (V, vv. 1574-1635, Mosquete finge otro en el que lucha con unos gigantes), NHA (I, vv. 2643-2646, 2687-2713, Moscón se imagina luchando y hablando con don Fernando), MPM (VII, vv. 1045-1068, Polo reproduce un hipotético diálogo con su amo), CC (VII, vv. 2855-2898, parlamento de Cardona encadenado), AC (VI, vv. 621-668, micro diálogo de Caimán con Octaviano), QMV (VI, vv. 1822-1846, vv. 2049-2076, Cetina revive el diálogo con la tabernera y Juliana interpreta un diálogo entre damas), NDA (IX, vv. 618-638, Guarín reproduce un diálogo de jueces y amantes).

Onomástica

Ese breve panorama sobre el plurilingüismo en Rojas revela también cómo la indagación del humor verbal se entrecruza con técnicas dramáticas, motivos teatrales o tópicos culturales, lo que dificulta el trabajo a la hora de contabilizar su frecuencia y uso. Pongamos un ejemplo macroscópico que afecta a la onomástica, pues la significación del nombre propio o del apodo, de raigambre clásica, es recurso tópico en el teatro (y en la literatura) desde la Antigüedad clásica con el fin de evidenciar 1) los defectos, manías o peculiaridades del personaje; 2) dar pie a situaciones relacionadas con su caracterización y a juegos de palabras alusivos; 3) enhebrar secuencias cómicas que tienen su eje en la onomástica, en general, como, por ejemplo, una retahíla de nombres burlescos o trabucados con fines humorísticos. No nos adentramos en la gracia particular que tiene Rojas Zorrilla tanto a la hora de bautizar a sus actantes cómicos como a la hora de aprovecharse del recurso lingüístico desde una perspectiva dramaturgica. Quede constancia de que juegos onomásticos se dan, modulándose diversamente e incrustándose a menudo con alusiones a la práctica escénica en casi todas sus comedias, incluidas las colaboradas.⁶ Asimismo, se dan casos de repetición de un mismo nombre para la figura del donaire en comedias escritas en solitario y en colaboración, como en el caso de Chilindrón para FA y PF o de Guardinfante para BV e TBE. Menos relevante es la coincidencia del nombre Tronco para dos piezas conexas entre sí, a saber, NC y ND, aunque, sí merece anotarse la utilización del chiste onomástico como resorte cómico privilegiado para connotar a los personajes. Esas dos tragedias de Rojas presentan puntuales interludios cómicos asignados al villano Tronco y a su mujer Olalla, nombre este típicamente entremesil. Partiendo de la constatación de que la comicidad de palabra basada en la onomástica suele tener su eje en el significado literal y metafórico del

⁶ Se debe a Pedraza (2007) un primer acercamiento a la cuestión. El hispanista ya apuntaba la tendencia en Rojas hacia nombres “de más a menos normales en piezas urbanas; más tradicionales en piezas historiales; aunque, en el fondo, destaca el nombre como ‘homenaje a la fantasía’” (2007c, 53-54). En efecto, a la serie léxica de los golpes (Bofetón, PR; Coscorrón, NSR; Mojicón, TBC) ya reseñada por Pedraza (2007, 54) se suma la de las enfermedades y defectos físicos (Sabañón, SHA; Juanete, PF; Tembleque, PDC; Orejón, BS), del ruido y la confusión (Barahúnda, CR; Cascabel, FA; Tarabilla, SI), del vestuario (Bonete, MAM; Guardinfante, BV y TBE; Morrión, TT), de los animales (Lirón, MF; Caimán, AC; Moscón, NHA; Alcaraván, CS), de las hortalizas y comida (Chilindrón, FA y PF; Pepino, PHG; Torreznó, TBE; Panduro, TBE; Limonada, NSA). Otros nombres son, en efecto, bastante tradicionales (Hernando, NIN; Guzmán, NIN; Fabio, LT; Tomás, NPM; Miguel, B; Sancho, DAC; Nuño, HH), proverbiales (Beltrán, CCT; Cardona, CC), de origen histórico-literario (Brunel, JF; Guarín, NDA; Pasquín, *El robo de las sabinas*; Camacho, CC), religioso (Cosme y Damián, IVV) o, finalmente, alusivos de costumbres o personajes contemporáneo (Pernía, EA; Zambapalo, QMV). Completan el recuento de los personajes masculinos cómicos Cartilla (AO), Crispinillo (OO), Cuatrín (CV), Galindo (CCT y TSM), Gibaja (LM), Gracián (NSA), Luján (TSM), Mosquete (EM), Calabrés (MF), Morfodio (PM), Polo (MPM), Tarimón (PS), Testuz (FPM), Tronco (NC y ND). Para los nombres tradicionales, cabe señalar el controverso papel cómico de Tomás y Fabio. Si un rápida comparación con los nombres adoptados por Lope (Morely y Tyler 1961) confirma la inventiva del dramaturgo toledano para la onomástica, esta merece evaluarse tanto en la modalidad compositiva de las comedias colaboradas, como en el cuadro de su aplicación humorística.

nombre, en NC el juego lingüístico se enmarca en un chiste más amplio, originado por la situación en la cual Olalla, fingiendo no reconocer al marido de regreso de la guerra, no solo lo insulta como “feo, tonto, torpe y vil” (VIII, v. 1775), sino que lo tacha de “badulaque” (VIII, v. 1784), que “en origen designaba un guiso popular” (VIII, p. 269). La reacción del indignado consorte, cómicamente en aparte como las anteriores, es una exhortación enhebrada alrededor del campo semántico de la flora (el roble y el tamarisco).

TRONCO. ¿Así me tratáis? ¿Así
 mi muerte lloráis, Olalla?
OLALLA. Gana me da de reír.
 Luego ¿pensáis, animal,
 que al punto no os conocí?
 Por picaros he querido,
 lo que os he dicho, fingir.
TRONCO. (¡Mejor te tuesten, oh ingrata!)
OLALLA. Mi Tronco, ¿no convenís?
TRONCO. (¡Oh, mal tronco te descoma,
 de encina u de tamariz!)
 (NC, VIII, vv. 1789-1799)

Si el ejemplo anterior puede calificarse de chiste, y además nos obligaría a abrir un (largo) paréntesis sobre las formas de apelación como resorte cómico, en el caso ya recordado de AO, ingeniosa comedia de 1639 o principios de 1640, se explota la onomástica en el enredo serio para la creación del diálogo cifrado – no es tanto el nombre de Cartilla el eje de juego cómico, como el de la dama doña Clara – entre el gracioso y su señor (AO, V, vv. 200-243), así como para el juego de palabras, ni tiene que decir que, intuitivo y bastante trillado.

CARTILLA. Bata uced [aqu]esa clara.
 Baten el huevo, sacan paños.
HIPÓLITA. Aquí hay paños.
CARTILLA. Venga el opio,
 que yo rociaré la herida.

Bate la clara el regidor, echa una bendición Cartilla y hace señas que quite la mano y bebe.

JUAN. ¡Quién pudiera de este modo
 batir la otra Clara!
 (AO, V, vv. 2640-2644)

En Rojas también figuran los juegos de palabras, construidos por derivación o composición. A modo de ejemplo, la referencia bíblica relativa a las lamentaciones de Jeremías (al nombre del personaje) se asocia al modismo “hecho un Jeremías”, usado para designar al hombre que se explaya en lamentaciones, de FPM y SHA.⁷

Quisiera ser Jeremías...	Y porque te restituyas,
--------------------------	-------------------------

⁷ Rojas Zorrilla lo usa en OO: “Tu padre, señora, [...] hecho Jeremías/ de ti se lamenta” (OO, II, vv. 2020, 2026-2027), mientras que alude a ello en PR: “Figura la estoy pensando/ retirada en su clausura,/ y Jeremías figura/ toda la vida llorando.” (PR, II, vv. 1662-1665).

o “Jeretuyas”, pues tengo el barro junto a los ojos para hacer dos mil pucheros. (FPM, III, vv. 2451-2454)	ahora me dijo el soldado que por él habías llorado más que treinta Jeretuyas. (SHA, IV, vv. 2113-2116)
---	---

El contexto situacional del juego lingüístico es similar en ambas piezas: la primera, escrita entre finales del 1634 y principio de 1635; la segunda, unos años más tarde, entre 1635 y 1637. Una somera indagación en las bases de datos al uso no ha proporcionado, de momento, más datos, pues resultaría de interés comprobar si el juego figura en otras producciones literarias.

La formación del léxico por composición se aplica a otros juegos onomásticos conexos con la trillada, y todavía vigente, locución “tomar las de Villadiego”. Dos, similares entre sí, están presentes en dos dramas cronológicamente cercanos, PR (diciembre de 1634) e IVV (antes de febrero de 1635). Si en el primero el juego de palabras se asocia al nombre del gracioso, Bofetón; en el segundo, se aplica a un galán, Carlos.

Respondió un criado andante —lacayuelo, con perdón—, y tome con gran sosiego, como las de Villadiego, las de Villabofetón. (PR, II, vv. 2815-2819)	¡Ah, bien haya mi señor, pues viendo preciso el riesgo, tomó las de Villacarlos, como las de Villadiego! (IVV, VI, vv. 2518-2521)
---	---

El siguiente ejemplo afecta a dos comedias colaboradas, una (BS) escrita antes de 1648, año de la muerte del dramaturgo, la segunda (HH) en la década de los cuarenta, antes del 4 de diciembre de 1645. Coincide la función dramática de ambos chistes, que sirven de cierre o de premisa para la narración de un cuento ridículo.

SIMÓN. Puerco eres. OREJÓN. Soy un lechón, pero sabe <i>que en palacio,</i> <i>que es donde todo es mejor;</i> <i>es puerco lo colorado,</i> <i>pero lo amarillo no.</i> (BS, 3ª jornada)	NUÑO. Mire... mas ya que no hay cadena, a esto del tesoro tengo un cuento que le dar. OCTAVIO. ¿Es largo? NUÑO. Sí, pero es <i>puerco;</i> <i>pero en el palacio real,</i> <i>lo puerco es colorado,</i> <i>y lo amarillo no tal.</i> (HH, 2ª jornada)
---	--

El primer chiste tiene, al parecer, tintes escatológicos pues sigue la narración acerca de un juez de comisión que duerme en una posada al lado de un enfermo, el cual, de noche, se bebe el contenido del vaso donde aquel puso en remojo sus dientes postizos y, cuando al despertar, el juez los busca, “el enfermo papa dientes” le contesta que espere una o dos evacuaciones (“curso”) para volverlos a tener. El segundo arranca de la pregunta de Octavio sobre la extensión del cuento – el de sacristán de Jadraque – y, por lógica, alude a la rapidez del relato. Estamos ante un chiste tanto referencial, como lingüístico, cuya cabal comprensión nos escapa por la plurisignificación de los adjetivos (el amarillo, el color de la enfermedad y la muerte, puede remitir a los excrementos, pero se opone a colorado, calificador tanto de un tipo de cerdo, como de las palabras deshonestas) y su conexión con el palacio (¿quizás con la guardia tudesca de los Austrias vestía de rojo y amarillo?).

Conclusión

Indudablemente, esta aproximación saca a relucir ciertas coincidencias textuales y lleva a conclusiones muy provisionales, pues toda la labor de clasificación del humor verbal está en pleno desarrollo. Y son muchos los aspectos a tocar, incluso fijándose en el paralelismo de determinadas secuencias. Nos referimos, en particular, a ciertos parlamentos descriptivos imbuidos del léxico cómico-satírico, donde se retrata el mundo de los marginados, maleantes y sus antagonistas, oficiales de justicias y verdugos. Piénsese en el condenado de IVV (vv. 2749-2831, parlamento sobre falta de verdugo y aparición de Cosme como tal) y de CC (vv. 2865-2898, 2968-2990, descripción de la pena corporal y del condenado), dignas de compararse, en cuanto a usos lingüísticos, con las tres presentes en la tercera jornada de MF de 1634-1636 (*Comedias áureas*, vv. 2784-2827, con diálogo imaginado), y en la segunda de PR (II, vv. 1597-1644, con repetición de refrán), representada en 1634, y de MAM de 1635-1636 (2ª jornada, p. 11, empalamiento). Y a este respecto, incluso debe notarse la cercanía cronológica de las comedias en las que se ofrecen ciertas coincidencias relativas a la comicidad de palabras.

Pueden, de momento, constatarse 1) la concentración de humor verbal conexo con las lenguas – y en este lugar, se han desatendido los sociolectos, entre los que figura el lenguaje de germanía – en las comedias más innovadoras y, a la vez, más degradadoras (piezas en la que se infiltra la comicidad entremesil, como bien señaló Madroñal 2013); 2) su adopción para provocar la incomunicación o promover los malentendidos, acrecentando así el tono cómico de la pieza; 3) la explotación de los mecanismos de la formación de palabras y de plurisignificación para ciertos juegos de palabras, así como su reutilización, en contextos comunicativos similares, tanto en su labor en solitario, como en el a cuatro o seis manos. El problema principal es desbrozar esas tendencias de las influencias comunes – estamos en el siglo que exalta el conceptismo – o de las consolidadas, y siempre en evolución, funciones dramáticas para considerarlas unas marcas autorales. Trabajo, en nuestra opinión, imprescindible para una más cabal comprensión del humor del dramaturgo toledano, sobre todo, cuando exalta el efecto cómico hibridando elementos procedentes de otras tipologías literarias, tales como el entremés o la poesía satírico-burlesca.

Obras citadas

- Altieri Biagi, Maria Luisa. “Dal comico del ‘significato’ al comico del ‘significante’.” En Ead. *La lingua in scena*. Bologna: Zanichelli, 1980. 1-57.
- Arellano Ayuso, Ignacio. “La comedia de capa y espada. El género y su interpretación.” En Francisco de Rojas Zorrilla. *Obligados y ofendidos*. Madrid: Fundamentos/Resad, 1999. 11-35.
- . ed. *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert, 2003.
- . “Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el siglo de oro.” En Arellano Ayuso, Ignacio y Victoriano Roncero López coords. *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla: Renacimiento, 2006. 329-356.
- Attardo, Salvatore. *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, 2017.
- . *The Linguistics of Humor: an Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Belmonte, Luis, Francisco de Rojas y Pedro Calderón. *El más impropio verdugo por la más justa venganza*. Suelta, Valencia: Joseph y Tomás de Orga, 1777.
- Calderón de la Barca, Pedro, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Coello y Ochoa. *Comedias áureas de varios ingenios. Los privilegios de las mujeres. El jardín de Falerina. El monstruo de la fortuna* Tomo I. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2023.
- Cáncer, Jerónimo, Pedro Rosete Niño y Francisco de Rojas. *El bandolero Solposto*. En *Parte Treinta y dos de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1669. 43-80.
- Coello, Antonio, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara. *El catalán Serrallonga*. En Almudena García González ed. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2015.
- Delabastita, Dirk. *There's a Double Tongue: An Investigation Into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet*. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- Garapon, Robert. *La fantasie verbale et le comique dans le théâtre français. Du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*. Paris: Colin, 1957.
- Jammes, Robert. “La risa y su función social en el Siglo de Oro.” *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Paris: Éditions du CNRS, 1981. 3-11.
- Madroñal Durán, Abraham. “Comicidad entremesil en algunos dramaturgos del Siglo de Oro.” *Bulletin of Spanish Studies* Vol. 90 4-5 (2013): 110-139.
- Moreto, Agustín. *Comedias de Agustín Moreto. Obras atribuidas. Empezar a ser amigos, comedia escrita en colaboración* [Francisco de Rojas Zorrilla (II acto), Juan Pérez de Montalbán (III acto)]. En Claudia Demattè ed. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018.
- . *La fingida Arcadia*. Marcella Trambaioli ed. En María Luisa Lobato dir. *Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias VII*. Kassel: Reichenberger, 2018. 386-545.
- Morley, S. Griswold y Richard W. Tyler. *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*. Castalia, s. 1., 1961. 2 vols.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *Estudios sobre Rojas Zorrilla*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- . “Figuras, figurillas, figurones en Rojas Zorrilla.” *Porfiar con el olvido: Rojas Zorrilla ante la crítica y el público*. Madrid/Frankfurt am Main: TC-12/Iberoamericana/Vervuert, 2013. 239-253. Primera ed.: en Felipe B. Pedraza

- Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello eds. *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 2007)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010. 383-399.
- Periñán, Blanca. *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII. Estudio y textos*. Pisa: Giardini, 1979.
- Rojas Zorrilla, Francisco de. *Obras completas*. (I: *No hay amigo para amigo. No hay ser padre siendo rey. Donde hay agravios no hay celos. Casarse por vengarse*; II: *Obligados y ofendidos. Persiles y Sigismunda. Peligrar en los remedios. Los celos de Rodamonte*; III: *Santa Isabel, reina de Portugal. La traición busca el castigo. El profeta falso Mahoma. Progne y Filomena*; IV: *Lo que son mujeres. Los bandos de Verona. Entre bobos anda el juego. Sin honra no hay amistad*; V: *Nuestra Señora de Atocha. Abrir el ojo. Los trabajos de Tobías. Los encantos de Medea*; VI: *Los tres blasones de España. Los áspides de Cleopatra. Lo que quería ver el marqués de Villena. El más impropio verdugo por la más justa venganza*; VII: *Morir pensando matar. El Caín de Cataluña. Cada cual lo que le toca*; VIII: *Lucrecia y Tarquino. Numancia cercada. Numancia destruida*; IX: *Primero es la honra que el gusto. No está el peligro en la muerte. No hay duelos entre dos amigos. No intente el que no es dichoso*). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007-2021. I-IX
- Roncero López, Victoriano, “‘De gusto y pasatiempo’: el humor de palabras y obras en las comedias cómicas de Cervantes.” *Bulletin of Spanish Studies*. 94 4 (2017): 615-640.
- Tres ingenios. *La más hidalga hermosura*. Suelta. Madrid: Antonio Sanz, 1749.
- Vélez de Guevara, Luis, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla. *La Baltasara*. En *Primera parte de Comedias escogidas de los mejores de España...* Madrid: Domingo Garcia Morras, 1652. hs. 1-16.
- . *También la afrenta es veneno*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir de *Comedias escogidas de D. Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1918. Enlace: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/tambien-la-afrenta-es-veneno/>
- Vélez de Guevara, Luis, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Mira de Amescua. *Del pleito que puso el diablo al cura de Madrilejos*. En *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido, de los mejores, y más insignes poetas*. Lisboa: Pablo Craesbeeck, 1653. 295-338.