

Lenguaje de carnaval en el teatro breve del Siglo de Oro*

Carnival Language in the Short Plays of the Spanish Golden Age

Carmela Pérez-Salazar

Universidad de Navarra, GRISO
ESPAÑA
cpsalazar@unav.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.1, 2020, pp. 95-118]

Recibido: 29-05-2019 / Aceptado: 18-07-2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.08>

Resumen. En este trabajo se analizan las peculiaridades lingüísticas de una colección de mojigangas teatrales desde una perspectiva pragmlingüística. Considerando las similitudes entre el diálogo teatral y la conversación, el análisis se fundamenta en el Principio Cooperativo formulado por Paul Grice para los intercambios conversacionales. La transgresión característica del carnaval se explica, en el lenguaje de estas piezas, como el incumplimiento sistemático de las máximas de Calidad, Cantidad, Relación y Modo, que sirve a los autores para obtener como efecto la sorpresa y la risa del espectador.

Palabras clave. Pragmlingüística; Principio cooperativo de Paul Grice; teatro; Siglo de Oro; burla.

Abstract. This paper analyzes the linguistic peculiarities of a collection of theatrical «mojigangas» from a pragmlinguistic perspective. Considering the similarities between the theatrical dialogue and the conversation, the analysis is based on the Cooperative Principle formulated by Paul Grice for conversational exchanges. The transgression characteristic of the carnival is explained, in the language of these pieces, as the systematic breach of the maxims of Quality, Quantity, Relation and Mode, which helps the authors to obtain the surprise and laughter of the spectator.

Keywords. Pragmlinguistics; Cooperative Principle of Paul Grice; Spanish Golden Age theatre; Mocking.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto FFI2017-82532-P MICINN/AEI/FEDER, UE, *Identidades y alteridades. La burla como diversión y arma social en la literatura y cultura del Siglo de Oro*, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.

«El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su vida festiva» (Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 10)

1. INTRODUCCIÓN

Muchas manifestaciones culturales cuentan con símbolos específicos. Así sucede con el carnaval, cuyo objetivo es crear un espacio de diversión en el que se invierten las reglas y las restricciones sociales. Grotesco, ridículo, absurdo, caótico, ruidoso, excesivo, son adjetivos que se asocian habitualmente a la expresión literaria en la que está presente la percepción carnavalesca del mundo, esto es, la inversión de valores, la ruptura de jerarquías, la excentricidad. Cabe pensar que los mismos calificativos pueden aplicarse al lenguaje de las obras carnavalescas, en las que, como sucede con la música, la vestimenta o el movimiento, se crea un instrumento de comunicación específico, festivo y transgresor.

En estas páginas quiero mostrar algunos recursos lingüísticos que conforman ese código peculiar que he denominado «lenguaje de carnaval». Con este objetivo, me he servido de un grupo de obras dramáticas menores, las mojigangas parateatrales y teatrales, y en concreto las treinta piezas que reúne y edita Catalina Buezo Canalejo (2005), cuyo recorrido cronológico —1631 a 1714— se corresponde casi exactamente con el tercer subperíodo que se establece para el denominado *español clásico*: «desde el P. Villar a la Real Academia Española, desde Calderón y los epígonos de la literatura barroca a Feijoo», en palabras de Girón Alconchel¹. Se trata, por tanto, del último tramo en el tránsito de lo medieval a lo moderno que representa el español clásico, en el que, a falta todavía de un modelo normalizado, la variación lingüística se puede emplear como recurso estilístico en la creación literaria².

La elección del género se fundamenta en el carácter transgresor de las mojigangas, a menudo señalado. A ello se refieren, además de Buezo Canalejo³, Arellano⁴, que destaca el caos del movimiento y del ruido, los vestidos ridículos y bufonescos, y Huerta Calvo⁵, al recordar que, en la «"familia numerosa" que integra el teatro breve (desde las églogas de Juan del Encina hasta el sainete del siglo XVIII), la mojiganga teatral se caracteriza «por dislocar la atención de la lógica de la historia hacia la sorpresa y visualidad»⁶.

1. Girón Alconchel, 2004, p. 885.

2. Frago, 2000, pp. 432-444.

3. Buezo Canalejo, 2005.

4. Arellano, 1995, p. 677.

5. Huerta Calvo, 2001, pp. 73-77.

6. El autor incorpora aquí (p. 76) las palabras de Asensio respecto de los antecedentes de la mojiganga teatral.

2. LA MOJIGANGA DRAMÁTICA. PERSPECTIVA DE ANÁLISIS LINGÜÍSTICO

Catalina Buezo Canalejo⁷ revisa las varias acepciones del término *mojiganga*: personaje con vejiga; compañía teatral; divertimento festivo que parodiaba un espectáculo serio; mascarada grotesca y cabalgata de carnaval; cosa ridícula, y género dramático de obras breves —también denominadas *baile*, *entremés*, *entremés cantado*, *sainete*, *fin de fiesta*— escritas entre el primer tercio del siglo xvii y el primer tercio del xviii⁸. La autora propone para el género teatral (que describe como «crónica dramatizada de los festejos públicos»⁹), la definición que sigue:

Texto breve en verso, de carácter cómico burlesco y musical para fin de fiesta, con predominio de la confusión y el disparate deliberados explicables por su rai-gambre esencialmente carnavalesca¹⁰.

El interés del lenguaje de estas piezas dramáticas no ha pasado desapercibido. La misma autora¹¹ ofrece una descripción en la que presenta, especialmente desde la perspectiva retórica, aspectos fonéticos, gramaticales, léxicos y fraseológicos. Otros autores¹² han mostrado las singularidades idiomáticas de piezas teatrales menores del Siglo de Oro (pasos y entremeses)¹³, coincidentes, por su vocación cómica, con las descritas para la comedia burlesca del mismo tiempo¹⁴.

Así pues, mi aportación no resultará novedosa por la materia que voy tratar, pero sí, tal vez, por el enfoque pragmalingüístico que pretendo adoptar. Al analizar el lenguaje de las mojigangas desde esta perspectiva, me propongo interpretarlo en su contexto, entendido este concepto en el sentido amplio que abarca el entorno lingüístico, situacional y sociocultural¹⁵.

Un testimonio tomado del *Sainete nuevo y mojiganga del organillo* puede servir para ilustrar las posibilidades de un análisis basado en la pragmática. El significado convencional de las palabras del Barón¹⁶:

no cupo tanto animal
en el arca de Noé (*El organillo*, vv. 181-182, p. 133),

7. Buezo Canalejo, 1993, pp. 1-5.

8. En pp. 1-22 describe que esta polisemia aumenta entre los autores de piezas dramáticas ('chiste bien pensado', 'disparate adrede', 'baile burlesco'), y traza las fases de la evolución del género así llamado y los tipos de mojiganga dramática.

9. Buezo Canalejo, 1993, p. 310.

10. Buezo Canalejo, 1993, p. 22.

11. Buezo Canalejo, 1993, § 7.

12. Bustos Tovar, 1998; Huerta Calvo, 2001, pp. 137-150.

13. Huerta Calvo (2001, p. 137) caracteriza el lenguaje de los entremeses como «un enorme campo de experimentación lingüística». Ver, sobre la producción grotesca de Calderón, García Lorenzo (1986, pp. 180-185).

14. Arellano, 1995, pp. 650-658.

15. Reyes, 1995, pp. 19-22.

16. Indico, en los testimonios que cito, los versos, las páginas y el título de la mojiganga.

se recupera con base en el conocimiento compartido (la historia bíblica del Arca de Noé); pero, en el contexto festivo del género y de la obra, el espectador interpreta que el Barón no pretende valorar la cantidad de animales que cupieron en el Arca, sino calificar de animales a los personajes (los cuatro mundinovis: Chaques, Dublín, Perriá y Chanflón)¹⁷ que acaban de entrar en la escena, ya plagada de protagonistas grotescos. En definitiva, la pretensión comunicativa del Barón alcanza más allá de lo que sus palabras significan literalmente¹⁸.

Ya se ha señalado que en el teatro no se habla como en la vida¹⁹. Frente a la inmediatez del diálogo cotidiano, en el intercambio dramático hay una construcción premeditada, una planificación que consiste en adaptar el lenguaje al género, a la obra, al desarrollo de la acción y al carácter de los personajes. Además, el discurso teatral se dirige simultáneamente a dos destinatarios: el interlocutor escénico y el público²⁰. Aun así, el canal oral —y, en consecuencia, la información paralingüística y gestual, que se suman a la meramente lingüística—, la estructura dialógica y la necesidad de los autores de acomodar el lenguaje a la realidad vigente (aunque se recree, ha de ser reconocible) aproximan el intercambio dramático a la conversación espontánea²¹. Parece posible, por tanto, aplicar parámetros pragmalingüísticos conversacionales al análisis de los diálogos de las mojigangas. En lo que a este trabajo respecta, adoptaré como marco teórico el Principio cooperativo, formulado por Paul Grice (1989), que explica las directrices que regulan el uso del lenguaje en el intercambio conversacional²².

3. LA COMUNICACIÓN COOPERATIVA. MÁXIMAS CONVERSACIONALES DE PAUL GRICE

Según Grice, que describe las directrices para el uso eficiente del lenguaje en la conversación²³, el intercambio comunicativo es una actividad contractual en la que los interlocutores están implícitamente de acuerdo, reconocen sus papeles, y cons-

17. En relación con los mundinovis, Buezo Canalejo (2005, pp. 337-338) explica cómo se transformó el género de la mojiganga a partir del éxito de *El mundi nuevo*, de Suárez de Deza. Desde 1662, fecha de esta obra, cambian los personajes centrales; el alcalde es sustituido por un extranjero o un mago, que se convierte en motor de la representación.

18. Sobre el concepto de implicatura, ver, además de Grice (1989, pp. 24-26), Levinson (2000, § 3).

19. Bustos Tovar, 1998, p. 425.

20. Bustos Tovar, 1998, pp. 423-425.

21. Jauralde Pou (1992, pp. 101-102) afirma que es posible «trazar amplios lienzos» del habla coloquial a partir de ciertas fuentes escritas, entre las que menciona los diálogos de las novelas áureas. Sobre la presencia de rasgos lingüísticos de distintas clases y grupos sociales en obras literarias, ver Ariza (1998, p. 221-225). Buezo Canalejo (1993, p. 177) reflexiona sobre la realidad social que recrean los personajes de mojiganga: «los personajes de las mojigangas son los que se encontraban en la plaza pública en época de Carnaval, o que formaban parte de espectáculos burlescos representados en la Corte durante esas fechas».

22. Las máximas de Grice han sido utilizadas a menudo en la investigación pragmalingüística, pero apenas se han aplicado para el análisis de obras literarias. Haverkate (1994, p. 179), que analiza los diálogos del Quijote desde esta perspectiva, señala la escasa utilización en textos literarios, especialmente si pertenecen a épocas remotas.

23. Grice, 1989, pp. 26-31.

truyen la comunicación cooperativamente conforme al propósito del intercambio. La comunicación cooperativa se fundamenta en el cumplimiento de cuatro categorías o principios generales: *Calidad*, que consiste en decir lo que se cree verdadero; *Cantidad*, en suministrar la información necesaria; *Relación*, en decir lo conveniente o relevante, y *Modo*, en evitar ambigüedades u oscuridades en la expresión. En otras palabras, la comunicación cooperativa consiste en hablar sincera, pertinente y claramente, y en aportar la información suficiente, ni más ni menos.

Está claro que estas directrices no son reglas de cumplimiento obligado, sino tendencias que actúan como soporte, que se negocian y se alteran²⁴. La inversión de alguna de las categorías que acabo de mencionar (o de alguna de las máximas en las que se desarrollan) es frecuente, y se produce tanto de forma oculta (es el caso de la mentira, que viola el principio cooperativo), como de forma manifiesta (con la ironía o la hipérbole, por ejemplo). La transgresión manifiesta de una máxima —explotación de una máxima, según Grice— no impide la comunicación: el interlocutor puede restablecer el equilibrio en el contexto comunicativo, realiza las inferencias oportunas e interpreta lo que se quiere decir; es más, la desobediencia manifiesta de estos principios, que conduce a sentidos inexpressados, puede alcanzar un alto valor comunicativo.

Atendiendo a la finalidad festiva de las mojigangas y de acuerdo con su carácter transgresor y excéntrico (sin olvidar el marco teatral en el que es el público el que ha de comprender la intención), las peculiaridades lingüísticas de estas piezas se pueden tratar como desobediencias flagrantes y manifiestas de los principios conversacionales de *Calidad*, *Cantidad*, *Relación* y *Modo*, desobediencias que, además de producir efectos de sentido, provocan el desconcierto y la risa del auditorio. Forman parte, por tanto, del mismo código que permite las rupturas escénicas, la ridiculización de lo serio, la manipulación de la cortesía, la vulgarización de lo noble o virtuoso o las alteraciones de la norma del decoro²⁵.

24. Su seguimiento depende de la cultura comunicativa de los hablantes, del contexto o incluso del grupo social, explica Reyes (1995, pp. 39-40).

25. La inversión de valores es también una de las características de las comedias burlescas (Arellano, 1995, pp. 644-659). Sirvan como testimonio de transgresiones los casos que siguen: las rupturas de la ilusión escénica se emplean en *El mundi nuevo* de Suárez de Deza (Buezo Canalejo, 2005, p. 356, nota 37). En *La manzana*, de Monteser, los personajes mitológicos se representan de manera burlesca (Juno, Venus y Palas son hombres con bigotes o barbas; Cupido está vestido de niño de la Rollona). Respecto del decoro, el Cid y doña Jimena (en *Doña Jimena Gómez*) introducen en su discurso términos y expresiones vulgares; y los personajes mitológicos de la *Mojiganga para la zarzuela de Quinto elemento es amor* cantan la cancioncilla de la zangarilleja.

4. RUPTURA DE LOS PRINCIPIOS CONVERSACIONALES

4.1. Ruptura del principio de Calidad

El principio de Calidad (o Sinceridad) concierne al valor veritativo de los actos de habla, y consiste en no decir lo que se sabe falso o aquello de lo que no se tengan pruebas²⁶.

La ironía constituye una transgresión de este principio, puesto que estriba en afirmar algo que se sabe falso. En el diálogo entre los personajes Buen Gusto y Mal Gusto, protagonistas de la *Mojiganga teológica* de Isla, se enfrentan lo fino y lo grosero. Mal Gusto, defensor en el texto de lo chocarrero y lo escatológico (y que aparece en escena con un cerdo con mantillas y fajas²⁷), ofrece este pasaje, en el que se dirige irónicamente a su adversario remedando su forma de hablar; la selección léxica —*miramelindo, alma, vida, corazón, ojuelos, carita, boquita*—, la derivación homogénea —diminutivos—, las metáforas —*muñeco, perlita, rosa, nieve*—, la intensificación, que se manifiesta por distintos medios —superlativos, estructuras comparativas, secuencias exclamativas (cfr. *infra*)— y, con seguridad, los rasgos suprasedgmentales de la realización oral (el tono irónico, los cambios de velocidad en la emisión, el volumen) y el lenguaje gestual, son señales de que su intervención ha de interpretarse como una burla de todo lo que Buen Gusto representa:

MAL GUSTO	<p>Ven acá, miramelindo, graciosísimo muñeco; si muerto pareces bien, vivo, ¿por qué has de ser menos? Ven acá, mi alma, mi vida, mi corazón, mis ojuelos; ven acá, perlita mía, que te haré yo más requiebros que un galán bobo a su dama y una madre a su chicuelo. ¡Qué carita tan de Pascua! ¡Qué doradito el cabello! ¡Qué boquita tan donosa! [...] Rosa y nieve es tu semblante, y es ámbar puro tu aliento [...] ¡Miren qué gruñir tan dulce! ¡Y qué chillidos tan tiernos! ¡Qué quiebros de rui señor! ¡Qué gorjeos de jilguero! (<i>Mojiganga teológica</i>, vv. 199-224, p. 95)</p>
-----------	--

26. Véase Haverkate (1994, p. 180) sobre la ruptura del Principio de Calidad en el *Quijote*, en el enfrentamiento entre el mundo real y el de los caballeros andantes.

27. Buezo Canalejo, 2005, p. 87.

La ironía preside también la intervención de Bernardo y Antonia en *El zarambeque*, de López del Campo, cuando se refieren a Carrillo —que sale a escena disfrazado de mozo de pellejos, encima de un cuero y con un borracho a cuestas— con los términos que siguen:

BERNARDO	¡Buena figura!
ANTONIA	¡Extremada!

(*El zarambeque*, vv. 162-163, p. 441)

4.2. Ruptura del principio de Cantidad

Si el principio de Cantidad consiste en no ser más o menos informativo que lo requerido, la burla de esta máxima consistirá en decir menos o más. Tautologías, perogrulladas y palabrería son, pese al exceso aparente, infracciones por defecto, puesto que no aportan información. En los testimonios que siguen, tautologías y perogrulladas²⁸ conviven inseparablemente en boca de algunos personajes ridículos o cómicos²⁹: Monsieur Escabechi (*El organillo*), los alcaldes de *El alcalde Mairena*, *El alcalde de Pozuelo* y *El mundi nuevo*, y la mujer de *La ronda de Navidad*, que repite una cancioncilla tras la intervención de cada personaje:

ESCABECHI	Nobli machi di Castilla, pues ser machi es ser varón, en questa fiesta pendencia non si podi, porqui non, porqui vini, porqui fue, porqui tornó qui volvió. (<i>El organillo</i> , vv. 91-96, p. 129)
ALCALDE	Pesa poco la vaca cuanto es flaca. (<i>El alcalde de Mairena</i> , v. 150, p. 165)
ESCRIBANO ALCALDE	¿En Madrid? ¡Jesús mil veces! Si, escribano, que hay lo mismo desde Pozuelo a Madrid que de Madrid a Pozuelo. (<i>El alcalde de Pozuelo</i> , vv. 31-34, p. 226)

28. Cabría afirmar que, en estos pasajes, la *tautogogía* ('repetición inútil') intensifica la *perogrullada* («verdad o certeza que, por notoriamente sabida, es necedad o simpleza el decirla» según el *DLE*, s. v.).

29. Véase Buezo Canalejo (1993, § 6) para una tipificación y caracterización de los personajes de mojiganga. De los que menciono aquí, Escabechi se presenta como «mundinovi mayor del Piamonte, coronel de la linterna mágica»; los alcaldes de mojiganga son personajes cómicos, figuras centrales que guían la danza.

CORREO ¿No me diréis, señor, porque lo crea,
quién es aquí el alcalde de esta aldea?
Porque busco, rebusco y solicito
al alcalde, alcaldazo y alcaldito.
(*Lo que pasa en Madrid*, vv. 1-4, p. 392)

LICENCIADO ¿Cómo no me ha prevenido
para esta fiesta su acuerdo,
sabiendo la prontitud
de mi raro entendimiento,
lo líquido estrambotado
y afluyente de mi ingenio,
lo garcivolante opaco
y el imaco de mis versos?
(*El alma*, vv. 25-32, p. 204)

Más valiera [que] no me vieran,
pues es mi breve sujeto
circunferencia exitiva,
abreviatura, modelo,
síncopa, epílogo y cifra
de todos cuantos festejos
se hacen en día de el Corpus.
(*El alma*, vv. 40-46, p. 205)

COLEGIAL ¿Es usted en propiedad
el dueño de esta morada,
inquilino y sensualista?
(*La casa del duende*, vv. 160-162, p. 269)

No sorprende, porque es esencial en el carnaval, que la transgresión de la Cantidad se incline con frecuencia hacia el exceso. En concreto, se manifiesta mediante el fenómeno de la intensificación³⁰, estrategia que aparece en boca de cualquier personaje³¹, y que permite poner en juego multitud de recursos (morfológicos, léxicos, sintácticos y semánticos), hasta el punto de que se convierte en característica esencial de estas piezas. En la selección que presento aquí se puede observar, en algunos pasajes, la acumulación de procedimientos que intensifican cantidades y cualidades³². Aunque estos testimonios no agotan todas las posibilidades expresivas de la intensificación, pueden servir para mostrar el modo habitual en que

30. Ver Albelda Marco (2007, pp. 105-114) para una explicación de la intensificación como estrategia pragmática, que consiste en aumentar el grado de fuerza ilocutiva. Al intensificar, dice Albelda Marco (2007, p. 152), el hablante advierte al oyente «que algo excede el curso normal de las cosas o que él mismo exagera la realidad».

31. La abundancia de signos de intensificación y la variedad de recursos se han señalado características de la conversación coloquial (Briz, 1998, pp. 113-124).

32. González Calvo (1988, pp. 163-173) habla de «contenido superlativo por acumulación» y de textos «elaborados desde la actitud superlativa», como el *Soneto a una nariz* de Quevedo.

se expresan los personajes de mojiganga, la voluntad de sorprender y divertir al espectador con la búsqueda de fórmulas ingeniosas, y, consecuentemente, la explotación de las posibilidades que ofrece el idioma:

Recursos morfológicos (prefijos y sufijos)

MAL GUSTO	Hablando con el debido respeto, miente y <i>remiente</i> y <i>trasmiente</i> y <i>tataramiente</i> el necio. (<i>La mojiganga teológica</i> , vv. 7-10, p. 88)
RANA	Un <i>bergantón</i> sayagués. (<i>Las lenguas</i> , 16, p. 175)
COLEGIAL	Sois <i>discretazo</i> usiría, profecía de garnacha. (<i>La casa del duende</i> , vv. 208-209, p. 271)

Recursos léxicos y fraseológicos

HOMBRE 1.º	Se hallan en la Corte cada día <i>novedades extremadas</i> . (<i>La casa del duende</i> , vv. 345-347, p. 277)
PAREDES	Esa es <i>merced</i> muy <i>colmada</i> . (<i>Las loas</i> , v. 133, p. 197)
HABLADOR	Yo soy un hombre que <i>hablo</i> <i>por los codos</i> y <i>los dedos</i> , sin ton ni son y <i>deprisa</i> <i>disparo a diestro</i> y <i>siniestro</i> . (<i>El alcalde de Pozuelo</i> , vv. 307-310, p. 237)
REY	Yo soy <i>rey de tomo</i> y <i>lomo</i> . (<i>Doña Jimena Gómez</i> , v. 187, p. 252)

Recursos sintácticos (cuantificadores; modificadores simples; estructuras comparativas y consecutivas, esquemas sintácticos)

ROLLONA [<i>al italiano</i>]	Usted será <i>treinta veces majadero</i> . (<i>Los niños de la Rollona...</i> , vv. 172-173, p. 14)
--------------------------------	--

DOÑA LOA	Jamás Pateta ³³ dijo <i>necedades tantas</i> . (<i>Las loas</i> , vv. 104-105, pp. 196-197)
ALCALDE	¿Y no me diréis vos quién es, primero, un hombre <i>tan notable</i> majadero que, según lo que habláis, ser es forzoso enfadado, enfadante y enfadoso? (<i>Lo que pasa en Madrid</i> , vv. 1-8, p. 392)
ROLLONA	<i>Bravos charlatanes</i> son los italianos. (<i>Los niños de la Rollona...</i> , vv. 196-197, p. 149)
ESCRIBANO	<i>Famosamente llueve</i> . (<i>Las fiestas de palacio</i> , v. 42, p. 313)
ALCALDE	¿Falta la justicia? No en mis días, aunque me lllore <i>más que Jeremías</i> ³⁴ . (<i>El alcalde de Mairena</i> , vv. 43-46, p. 160)
LICENCIADO	Y dice el alma: «¡Válgame la madre de Dios! ¿Qué he de hacer, tan pensativa y tan triste, <i>más chiquita que un alpiste,</i> <i>más tenue que un alfiler?</i> ». (<i>El alma</i> , vv. 199-204, p. 212)
ALCALDE	Me vine desde Pozuelo, aldea que, sin regar, produce la flor del berro <i>los ingenios como muslos,</i> <i>espárragos como dedos</i> . (<i>El alcalde de Pozuelo</i> , vv. 10-14, pp. 225-226)
JIMENA	<i>Más sabe que mil Licurgos</i> ³⁵ . (<i>Doña Jimena Gómez</i> , v. 117, p. 249)

33. *Pateta* es «apodo que se da al cojo o que tiene algún pie o pierna tuerta o encogida». La frase «no lo hiciera o no lo dijera Pateta» sirve para ponderar la disonancia que hace alguna acción, o da a entender que alguna cosa está mal hecha (*Aut.*, s. v.).

34. El profeta Jeremías, contemporáneo de la destrucción del primer Templo por Nabucodonosor, pidió con súplicas al pueblo hebreo que se sometiera para limitar el desastre.

35. Como explica la editora, Licurgo, célebre legislador de los lacedemonios, era hijo de un rey de Esparta. Esparta debió su grandeza a la legislación de Licurgo (Buezo Canalejo, 2005, p. 249, nota 19).

CUPIDO	¡Que teniendo yo <i>una boca que es como una grande espuerta</i> no cogiese la manzana! (<i>La manzana</i> , vv. 187-189, p. 330)
REGIDOR	[Hablando de Venus, que tiene barba]. Que tiene buenas barbas.
ALCALDE	En conciencia, <i>que puede ser letrado del audiencia.</i> (<i>La manzana</i> , vv. 42-44, pp. 325-326)
LOZANO	¡Oh, reniego del juanete!
CID	Pues <i>¿os duele?</i>
LOZANO	<i>Que me mata.</i> (<i>Doña Jimena Gómez</i> , vv. 132-134, p. 249)
GATUPERIO	<i>¿Qué he de tener si soy tan desgraciado que ni anoche cené ni hoy he almorzado?</i> (<i>La casa del duende</i> , vv. 11-12, p. 263)
NEGRO	¡Eh, eh, eh, que <i>me cayo de lisa!</i> (<i>II Nocturno. Villancico V</i> , v. 85, p. 286)
TAPADA 1. ^a	Aquestas mozas siempre he dicho yo que <i>cantan que rabian.</i> (<i>Mojiganga para Quinto elemento...</i> , vv. 110-112, p. 366)
MÚSICA	Aquestas <i>sí que son bodas,</i> bodas son para lucir [...]
CID	Esta <i>sí que es buena novia,</i> novia del cuerpo gentil [...]
JIMENA	Este <i>sí que es lindo novio,</i> tan valiente como el Cid. (<i>Doña Jimena Gómez</i> , vv. 290-299, p. 256)

Recursos sintácticos y suprasegmentales (estructuras exclamativas)

CAMINANTE	¡Jesús, Jesús, <i>qué lástima le tengo!</i> (<i>Las lenguas</i> , v. 34, p. 176)
-----------	--

CAMINANTE	¡Jesús, <i>lo que me pesa venir aquí!</i> (<i>Las lenguas</i> , vv. 53-54, p. 177)
NEGRO	¡Ay, Zesú, y <i>qué bueno que za!</i> (<i>II Nocturno. Villancico V</i> , v. 86, p. 286)
GORDO	¡Dios me bendiga, <i>qué gordo!</i> Aunque en este pobre tiempo me miro, y ¡ <i>qué de tajadas todas las noches me ceno!</i> (<i>La ronda</i> , vv. 132-135, p. 294)
CLISIE	Mas ¡ay de mí, <i>qué angustia!</i>
HÉRCULES	¡Ay triste, <i>qué tormento!</i>
ALFEO	¡Ay infeliz, <i>qué ahogo!</i>
ECO	¡Ay mísera, <i>qué angelo!</i> (<i>Mojiganga para Quinto elemento...</i> , vv. 117-120, p. 367)

En cuanto a los procedimientos semánticos, soy consciente de que las metáforas merecerían un análisis que no puedo abordar en estas páginas. Como recurso intensificador, se aplican a realidades tan diversas como el caos idiomático que se produce en *Las lenguas* por el desfile de personajes, o el buen olor de un dulce en *La mojiganga teológica*:

TODOS	¿Qué es aquesto?
JUAN RANA	<i>Babilonia de a poquito</i> que en sola una calle encuentro. (<i>Las lenguas</i> , vv. 278-280, p. 188)
MAL GUSTO	El buen gusto es <i>una cierta gracia de los pasteleros</i> [...] <i>Un olor que hace cosquillas en las narices de un muerto.</i> (<i>La mojiganga teológica</i> , vv. 143-148, p. 93);

sin embargo, conforme a lo que cabe esperar en composiciones que focalizan esencialmente lo negativo, lo feo y lo deforme³⁶, las metáforas más habituales suelen contribuir a realzar la maldad, la delgadez, la vejez, los defectos físicos, la pedantería, la apariencia ridícula...:

36. Arellano (1995, pp. 651-52) relaciona estas metáforas con las agudezas de apodos y el arte de motejar.

ROZAS	[Hablan de las dueñas; el toro acaba de arrastrar a una] Hasta las enaguas blancas las trae de bayeta negra.
ALCALDE	Días ha que no ha mudado de camisa <i>esta culebra</i> . (<i>Los alcaldes</i> , vv. 205-208, p. 412)
POETA	[a la dama flaca]. <i>Todo el coro de las nueve en vos redujo su metro</i> . (<i>El alcalde de Pozuelo</i> , vv. 207-210, p. 233)
DAMA CORTESANA	Yo soy dama cortesana, que de ser dama me precio, aunque <i>en el rostro las fechas favorecidas del tiempo en cien renglones de arrugas «aquí fue Troya»</i> escribieron. (<i>El alcalde de Pozuelo</i> , vv. 293-298, p. 237)
HABLADOR	¿Bebes vino?
CORCOVADA	Soy aguada.
HABLADOR	¡Vive Dios que no lo creo que no sepa emborracharse quien <i>carga tan delandero!</i>
CORCOVADA	El cielo tiene la culpa, que tan hermosa me ha hecho.
HABLADOR	A las dos, no por corcovas, por <i>lobanillos</i> los tengo ³⁷ . (<i>El alcalde de Pozuelo</i> , vv. 173-181, p. 232)
HABLADOR	<i>Las bóvedas te hacen fresca.</i>
CORCOVADA	Y a <i>ti las cláusulas</i> , necio, hablando por los ijares. (<i>El alcalde de Pozuelo</i> , vv. 195-197, p. 233)
JUNO	(Sale Juno, que también lo hace un hombre, muy andrajoso y muy ridículo, y se arrodilla al Alcalde.) Paris, a Juno tienes hoy sujeta.
ALCALDE	Levanta, <i>sacatrapos de escopeta</i> . ¿Qué se parece?
REGIDOR	Digo que en la ropa <i>diosa</i> me ha parecido <i>de la sopa</i> .
ALCALDE	<i>Bello montón de trapos</i> .

37. Los lobanillos son tumores o hinchazones (*Cov.*, s. v. *loba* y *lobo*).

JUNO Por el tiempo vestí de primavera.
 ALCALDE Más parecéis de *andrajos salvadera*³⁸.
 (*La manzana*, vv. 67-73, p. 327)

La dialoguicidad del teatro favorece también la intensificación de la actitud, y, en el caso de las mojigangas, la expresión del desacuerdo o la disconformidad mediante esquemas fraseológicos, locuciones, preguntas retóricas o incluso maldiciones, como se aprecia en los testimonios que siguen³⁹:

ALCALDE Y en todo lo que fuere su ganancia
 escribid que le absuelvo de la instancia.
 GARZÓN ¿Qué absolución es esa o qué basura?
 (*El alcalde de Mairena*, vv. 159-161, p. 166)

ALCALDE ¿Falta la justicia? *No en mis días*,
 Aunque me llore más que Jeremías.
 (*El alcalde de Mairena*, vv. 45-46, p. 160)

ALCALDE Cantáis como un jilguero;
 denle quinientos reales en dinero.
 ESCRIBANO ¿Quién se los ha de dar? ¿Estáis soñando?
 (*El alcalde de Mairena*, vv. 187-189, p. 167)

PAREDES En fin ¿se queda sin loa
 el auditorio?
 GASPAR ¡Malhaya
 tu loa y quien te inventó!
 (*Las loas*, vv. 220-222, p. 201)

MÚSICA «Vítor el señor alcalde,
 Vítor, revítor y sea [...]»
 ALCALDE ¡Maldito tu vítor sea!
 (*El marqués de Villena*, vv. 1-13, p. 217)

4.3. Ruptura del principio de Relación

Respetar el principio de Relación significa ser pertinente, esto es, ajustarse al asunto de la conversación. La transgresión de esta categoría es habitual, y se manifiesta de diversos modos en las piezas analizadas. La introducción de lo es-

38. *Salvadera*: vaso cerrado, que se hace de diversas hechuras y materias con unos pequeños agujeros por la parte de arriba, en que se tienen los polvos para echar sobre lo que se escribe, a fin de que se seque y no se borre lo escrito (*Aut.*, s. v.).

39. Sobre los denominados actos disentivos y los procedimientos de expresión del desacuerdo véase Herrero Moreno, 2000.

catológico, lo vulgar o lo coloquial suele ocurrir repentina y sorprendentemente, interrumpiendo el asunto o el tono del discurso, como cuando hablan Mal Gusto, Camoeso, Jimena y el Cid⁴⁰, Esportillero y Venus en los pasajes que siguen:

MAL GUSTO Rosa y nieve es tu semblante,
y es ámbar puro tu aliento;
tu orina es agua rosada
y es cada gota un destello
del alba, y es *todo algalia*
la goma de tu trasero.
(*El organillo*, vv. 215-220, p. 95-96)

ASTRÓLOGO ¡Que haya en el mundo quien gaste
en pregones su dinero
sabiendo que aún está vivo
el astrólogo Camoeso,
de cuya ciencia los astros
están temblando de miedo,
pues *la semana pasada*
descubrí un juanete a Venus!
(*El alcalde de Pozuelo*, vv. 57-64, p. 227)

Jimena y el Cid en Doña Jimena Gómez:

JIMENA Arrastrando luengos lutos,
a vuestras plantas, señor,
llego rabiando de pena
y riendo de dolor.
Lágrimas vierten mis ojos
nacidas de mi pasión;
non me las menea el aire,
non me las calienta el sol;
non es de sesudos homes,
ni de infanzones de pro,
probar en homes ancianos
el su juvenil furor.
Rodrigo, señor, Rodrigo,
dio a mi padre un coscorrón
encima de la cabeza
que las liendres le mató.
(*Doña Jimena Gómez*, vv. 200-215, p. 253)

CID Dame, pues, esa mano, doña Jimena,
que parece capullo de berenjena.
(*Doña Jimena Gómez*, vv. 263-265, p. 255)

40. En el caso de esta obra, *Doña Jimena Gómez*, se interrumpe incluso el "castellano medieval" que se recrea en las intervenciones del Cid y doña Jimena.

ESPORTILLERO Si oyera cantar en Cangas
de la noche la serena,
sin duda *se espatarrara*.
(*La casa del duende*, vv. 323-325, p. 276)

MARTE Ya tenemos claridad:
¿qué hemos de hacer, Venus mía?

VENUS Vámonos, *dijo mi tía*,
a París, esa ciudad.
(*Los planetas*, vv. 25-29, p. 305)

La polifonía teatral permite además insertar comentarios "impertinentes" mientras transcurre una intervención. Así sucede en una escena de *La Rollona*, en la que la Criada irrumpe constantemente en el monólogo de la Viuda:

VIUDA ¿A mí azotes, cuanto tengo
por parientes en Madrid
más de cuatro mil sujetos
caballeros del Tusón?

CRIADA *De esparto.*

VIUDA ¿Y hombres de peso,
que tienen sus hidalguías
pasadas...

CRIADA *Por los pellejos.*

VIUDA ... y desnudas?

CRIADA *Claro está,
porque están todas en cueros.*
(*Los niños de la Rollona...*, vv. 107-115, pp. 145-146)

Uno de los recursos con vocación cómica más explotados está relacionado precisamente con la burla de esta máxima. La participación de personas de diversas nacionalidades o grupos étnicos permite a los autores introducir en escena códigos macarrónicos: idiomas contruidos sobre tópicos y hablas minoritarias inventadas. No es mi objetivo describir los rasgos lingüísticos de estos pseudoidiomas o abundar en su eficacia para provocar risa⁴¹, sino señalar su relación con el principio de Pertinencia: la incomprensión entre los personajes en escena facilita que sus intervenciones rompan constantemente el hilo temático; el espectador, en cambio, decodifica todas las intervenciones e interpreta los equívocos.

La *Mojiganga de las lenguas* de Calderón está construida sobre la base de este recurso:

41. Remito a Salvador Plans (2004) sobre el uso de lenguajes especiales y lenguas minoritarias en el teatro del Siglo de Oro, y a Carmona Tierno (2013) sobre las funciones —cómica y caracterizadora— que desempeñan las hablas de minorías.

RANA ¿Sabrame usted decir dónde es la calle de Tintores?

ITALIANO Fratelo, yo destralle
vollo de bona gana.

RANA Claro está que, si es tan de mañana, tendré gana de *bollos*.
(*Las lenguas*, vv. 75-79, p. 178)

RANA ¿Sabe usted dónde hallaré alguna danza de *negros*?

GALLEGA Y aun la de us *branco* y todo, pois aquí, enlobregueciendo, pedantes que tunan, fallan endilgado alojamiento homes e fembras.
(*Las lenguas*, vv. 105-111, p. 180)

GORRÓN *Dominus tecum*.

RANA ¿Quién ha estornudado aquí?

GORRÓN *Quid inters amice nemo*⁴²
quidam pauper escolasticus, sum nescitate opresus.
Tuam, domine, demenciam imploro, *postulo et peto*.

RANA *De petos y de pistolas*
no entiendo, amigo.

GORRÓN Audi precor,
mortus *paulo minus*.

RANA Bien,
¿*palominos* tenéis muertos?
Pues vámonos a almorsarlos.
(*Las lenguas*, vv. 132-143, pp. 181-182)

En la mojiganga *El mundi nuevo*, la mención de la palabra *negro* se convierte en pretexto para romper el hilo temático (y dar entrada a los personajes negro y negra):

ESCRIBANO ¿*Negros* de vuestros pecados si esto parece mal!

EXTRANJERO ¿*Negros*?
Poy salga *li negri* al punto, salga *li negri* al momento.

42. Explica la editora en nota que *Dominus tecum* era una fórmula de saludo que también se empleaba cuando alguien estornuda; *Quid inters amice nemo* se utilizaba para pedir limosna (Buezo Canalejo, 2005, p. 181).

NEGRO	Y gun, gun, gu.
NEGRA	Y guan, guan, gua. (<i>El mundi nuevo</i> , vv. 275-280, p. 355)

4.4. Ruptura del principio de Manera

El principio de Manera (o buena forma) se relaciona con el modo de decir; aconseja ser breve y ordenado, evitar la oscuridad de expresión y la ambigüedad.

Las llamadas figuras de dicción, y en particular los juegos de doble sentido, agudeza habitual en la literatura del Siglo de Oro, constituyen un modo frecuente de burlar este principio. Como cabe esperar en obras de vocación popular, se busca el doble sentido (o se juega con la homofonía) en voces de uso habitual: *zorrilla*, *bueno*, *capón*, *corrientes*, *cuajada*, *mercedes*; (*h*)*errar*, (*a*)*dorar*:

BARRENDERO	Tú lo eres y tu abuelo, [cristiano, quiere decir] que soy Dumingo <i>Zorrilla</i> , y lo <i>Zorrilla</i> es añejo [zorra es, familiarmente, borrachera, y el tipo va borracho] (<i>Los niños de la Rollona...</i> , vv. 274-276, p. 152)
ESCRIBANO	Información ofrece por escrito <i>Pedro Bueno</i> .
ALCALDE	No solo no la admito, pero, mientras tuviere yo este palo, no quiero que entre aquí <i>bueno</i> ni malo. (<i>El alcalde de Mairena</i> , vv. 35-38, p. 160)
DUENDE	Cuatro <i>capones</i> , señor, si la música os agrada, traeré que os canten un tono.
PORTUGUÉS	¿Capones? Eu tirala <i>capoes</i> en un asador mellor que en un tono cantan. (<i>La casa del duende</i> , vv. 316-321, p. 276)
AZUDA ⁴³	No hayan miedo que me corra, aunque me apoden, que es fuerza que quien anda con <i>corrientes</i> sepa de burlas y veras. (<i>II Nocturno, Villancico V</i> , vv. 11-14, p. 283)
MULA	Yo soy mula vizcaína. Que ando <i>errada</i> decís, pero

43. *Azuda* es la máquina que sirve para sacar agua de los ríos caudalosos (*Aut.*, s. v.).

	el yerro nació en mi patria, y las mulas de mi porte nunca aciertan sino <i>erradas</i> . (<i>II Nocturno, Villancico V</i> , vv. 54-58, p. 285)
PINTOR	Yo soy un pintor, y al niño, que hace visos a lo humano, porque no mude colores vengo yo mismo a <i>dorarlo</i> . (<i>II Nocturno, Villancico V</i> , vv. 61-64, p. 285)
ESCRIBANO	Pues sabed que ya <i>cuajada</i> la mojjanga tenemos.
ALCALDE	No dejará de ser fresca si es <i>cuajada</i> .
REGIDOR	¡Y aun del tiempo! (<i>El mundi nuevo</i> , vv. 119-122, p. 346)
ESCRIBANO	Alcalde, pedid <i>mercedes</i> .
ROZAS	¿Pues no es mejor <i>excelencias</i> ? (<i>Los alcaldes</i> , vv. 231-232, p. 413)

Juegos de doble sentido involucran asimismo expresiones fraseológicas (*dar perro, condenar en costas, ir de gorra, estar en pelota(s), poner en solfa*⁴⁴), en las que se aprovechan el significado literal y el idiomático:

ROLLONA	Yo aseguro que no falte en Madrid quien la <i>dé un perro</i> . (<i>Los niños de la Rollona...</i> , vv. 98-99, p. 145)
ALCALDE	Si tanto he de medir, dadme otra vara [arrima la que trae y danle otra más gorda]. Esta sí es buena, y no uséis varetillas, ya las <i>condene en costas, ya en costillas</i> . (<i>El alcalde de Mairena</i> , vv. 18-20, p. 159)

44. *Dar perro* ('hacer trampas'; 'causar daño al no cumplir lo acordado'); *de gorra* ('gratis'; 'sin ser invitado'); *en pelota(s)* ('sin nada'; 'desnudo') aparecen en *Aut.* (s. v. *perro, gorra, pelota*). En cuanto a *poner en solfa*, los diccionarios académicos recogen solo la acepción 'estar alguna cosa hecha con arte y acierto' hasta la edición de 1899, en la que se incorpora la que pide este pasaje ('presentarla bajo un aspecto ridículo'), que se mantiene hasta la actual (*DLE*, s. v. *solfa*). La expresión *condenar en costas* (o *condena en costas*, 'resolución judicial que impone el pago de los gastos procesales a una de las partes', *DEJ*, s. v. *condena*), no se recoge en los diccionarios generales. Las ediciones del diccionario de la Real Academia Española se han consultado a través del NTLLE (www.rae.es).

ESCRIBANO	[al alcalde] Este casco es pesado; <i>de gorra</i> podéis ir. (<i>Las fiestas de palacio</i> , vv. 24-25, p. 312)
	(<i>Sale Palas, que es otro hombre muy ridículo, con una pala en la mano y en el vestido cosidas a trechos unas pelotas</i>)
ALCALDE	Bien se ve que es poeta.
REGIDOR	¿En qué?
ALCALDE	En las galas.
REGIDOR	Y del traje ¿qué juzgas?
ALCALDE	Sí se nota. Digo que es Palas porque <i>está en pelota</i> . (<i>La manzana</i> , vv. 88-90, p. 328)
SARGENTO	¿... y es cantada? [se refiere a la obra que van a representar]
FAUSTO	No, <i>puesta en solfa</i> . (<i>Mojiganga para Quinto elemento...</i> , vv. 25-26, pp. 361-362)

El lenguaje «de capricho»⁴⁵ que Quiñones de Benavente inventa para los personajes mitológicos en *Los planetas*, vacío de contenido fuera del efecto que se persigue obtener exclusivamente con el nivel fonético, lleva al límite la explotación de esta máxima:

BERNARDA	Pues porque no nos entiendan los hombres, en cifra hablemos. Y dice la Luna:
LUNA	Zuribi, trapigo, rostripi, suna.
BERNARDA	Y el Sol la responde:
SOL	Tropico, libico, zas, pirlonde.
BERNARDA	Y Marte replica:
MARTE	Bilibu, trastigo, pele, Marica.
BERNARDA	Vulcano se queja:
VULCANO	Chumba, cachumba, tustus, ciroseja.
BERNARDA	Mas Venus repite:
VENUS	Gravi, parotide, cras, chiribite.
BERNARDA	Si Venus se queja, respóndola así, por todos los dioses que faltan aquí: «Mariña, calambu, falala, Bebé, zurumbático, zas, pítití». (<i>Los planetas</i> , vv. 91-106, p. 308)

45. Buezo Canalejo, 2005, p. 302.

La finalidad de este código cifrado indescifrable (que en el texto se compara con el que emplean los doctores) se explica así en la misma obra:

JUAN DE TAPIA	¿Qué junta y qué lengua es esta?
AUTORA	Ni es romance ni es latín.
MARÍA DE ARTIAGA	Las juntas de los doctores yo entiendo que son así.
AUTORA	¿Para qué la hablan los dioses?
MARÍA DE ARTIAGA	<i>Solo para hacer reír.</i> (<i>Los planetas</i> , vv. 107-112, pp. 308-309)

5. FINAL

Al revisar la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento, Bajtin⁴⁶ explica en qué consiste el humor carnavalesco, que es, ante todo, señala, un humor festivo: durante el carnaval en las plazas públicas, la abolición de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana, creaban un tipo especial de comunicación a la vez ideal y real entre la gente, inconcebible en situaciones normales. Ese tipo especial de comunicación, el *lenguaje carnavalesco*, se aprecia en las mojigangas analizadas, en las que, pese a la sencillez dramática, abundan los recursos lingüísticos con vocación cómica.

Analizado desde los principios conversacionales formulados por Grice —que, según he querido mostrar, resultan idóneos para tipificar las singularidades lingüísticas de estas piezas— el lenguaje de carnaval merece los calificativos que mencionaba al comenzar este trabajo: ridículo, absurdo, caótico, ruidoso, excesivo. La violación de las máximas (muy especialmente las que atañen a los principios de Cantidad y Relación) permite a los autores acumular estrategias en las que se fundamenta el humor, y que adquieren sentido en el contexto transgresor de las mojigangas.

BIBLIOGRAFÍA

- Albelda Marco, Marta, *La intensificación como categoría pragmática: revisión y propuesta*, Berna, Peter Lang, 2007.
- Ariza, Manuel, «Lengua y sociedad en el Siglo de Oro», en *Homenaje al prof. Emilio Alarcos Llorach*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998, pp. 217-225.
- Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo xvii*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Aut = Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, <<http://www.rae.es>>.

46. Bajtin, 2003, pp. 4-14.

- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, 3.ª reimpresión, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Briz, Antonio, *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*, Barcelona, Ariel, 1998.
- Buezo Canalejo, Catalina, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I. Estudio*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- Buezo Canalejo, Catalina, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. II. Edición*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- Bustos Tovar, José Jesús de, «Lengua viva y lenguaje teatral en el siglo XVI: de los pasos de Lope de Rueda a los entremeses de Cervantes», en *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas. Aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII*, ed. Wulf Oesterreicher, Eva Stoll y Andreas Wesch, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1998, pp. 421-444.
- Carmona Tierno, Juan Manuel, «Las hablas de minorías en el teatro del Siglo de Oro: recursos de comicidad», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7, 2013, pp. 335-355.
- Cov. = Covarrubias, Sebastián de (Cov.), *Tesoro de la lengua castellana o española. Edición integral e ilustrada*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- DEJ = Real Academia Española, *Diccionario del español jurídico*, <<http://www.rae.es>>.
- DLE = Real Academia Española y Asale, *Diccionario de la lengua española*, <<http://www.rae.es>>.
- García Lorenzo, Luciano, «Notas sobre lo grotesco y Calderón: la *Mojiganga de las visiones de la muerte*», en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1986, III, pp. 177-185.
- Girón Alconchel, José Luis, «Cambios gramaticales en los Siglos de Oro», en *Historia de la lengua española*, coord. Rafael Cano, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 859-893.
- González Calvo, José Manuel, «Sobre la expresión de lo superlativo en español (V)», *Anuario de Estudios Filológicos*, XI, 1988, pp. 159-174.
- Grice, Paul, «Logic and Conversation», en *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, pp. 22-57.
- Haverkate, Henk, «Las máximas de Grice y los diálogos del *Quijote*», en *Actas del XI Congreso Internacional de la AIH*, ed. Juan Villegas, Irvine, Asociación Internacional de Hispanistas / University of California, 1994, pp. 179-186.
- Herrero Moreno, Gemma, «El discurso polémico: el desacuerdo y los actos disidentes», en *Lengua, discurso, texto. I Simposio Internacional de Análisis del discurso*, ed. José Jesús de Bustos Tovar, Madrid, Visor, 2000, pp. 1583-1595.

- Huerta Calvo, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001.
- Jauralde Pou, Pablo, «Un aspecto esencial de la prosa barroca: la palabra hablada en *El Buscón*», en *Homenaje a Alfonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1992, III-2, pp. 101-112.
- Levinson, Steven C., *Pragmática*, versión castellana de África Rubiés Mirabet, Barcelona, Teide, 1989.
- NTLLE: Real Academia Española, *Nuevo Tesoro lexicográfico de la Lengua Española*, <<http://www.rae.es>>.
- Reyes, Graciela, *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco/Libros, 1995.
- Salvador Plans, Antonio, «Los lenguajes "especiales" y de las minorías en el Siglo de Oro», en *Historia de la lengua española*, ed. Rafael Cano, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 771-797.