

El Humor Verbal en la comedia: a propósito de *El burgués gentilhombre* de Molière

Verbal Humor in the Comedy: About *El Burgués gentilhombre* of Molière

JORGE ORLANDO GALLOR GUARÍN

Universidad de Alicante. Campus de San Vicente del Raspeig. Ap. 99. E-03080. Alicante (España).

Dirección de correo electrónico: jgallor555@hotmail.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4866-9603>

Recibido: 21-1-2020. Aceptado: 18-3-2020.

Cómo citar: Gallor Guarín, Jorge Orlando, “El Humor Verbal en la comedia: a propósito de *El burgués gentilhombre* de Molière”, *Castilla. Estudios de Literatura* 11 (2020): 301-325.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.301-325>

Resumen: El presente trabajo es un estudio de lo risible en *El burgués gentilhombre*, haciendo un decidido uso de la teoría poética y retórica clásica que se enseñaba en la época; prestando especial atención a los recursos procedentes del grupo de los llamados *apò tês léxeōs* —hoy denominado ‘Humor Verbal’—, usados por el *artifex* para suscitar la risa en el espectador con el propósito de corregir, divirtiendo, la extravagancia presuntuosa en la manera de ser, de hablar, de actuar e, incluso, de escribir de algunas personas que, abandonando a propósito la sencillez y naturalidad que le son propias por naturaleza, asumen otras conductas y estilos de vida con el único propósito de aparentar lo que no son.

Palabras clave: Molière, *El burgués gentilhombre*; Humor verbal; poética; retórica; *elocutio*.

Abstract: A study of what is comical in *El Burgués gentilhombre*, elaborated using the theory on Poetry and Classical Rhetoric that was taught at the time, paying special attention to the resources that are part of the group called *apò tês léxeōs* —today called ‘verbal humor’—, used by the *artifex* to make the audience laugh with the purpose of correcting, entertaining, with the presumptuous extravagance in the way of being, acting, and even writing in people who, abandoning on purpose their natural and simple manners, assume a different behavior and lifestyle with the sole purpose of pretending to be something they are not.

Keywords: Molière, *El burgués gentilhombre*; Verbal Humor; poetics; rhetoric; *elocutio*.

Sin ser otra cosa que un ingenioso poema
 que, por medio de lecciones agradables,
 reprende los defectos humanos.
 Molière, *Sobre la comedia*

INTRODUCCIÓN

Es nuestro propósito en el presente trabajo descubrir si la Poética y la Retórica, ciencias clásicas de la construcción y de la comunicación del discurso literario y no literario respectivamente, en particular las teorías vigentes sobre estas dos ciencias en la época de Molière (París, 1622-1673), pueden aportar elementos que nos ayuden a entender, a través de la construcción de la obra y de las operaciones retóricas de la *intellectio*, *inventio*, *dispositio* y, principalmente, de la *elocutio*, los recursos que utilizó el autor, procedentes del grupo que hoy denominamos Humor Verbal, en una de sus piezas más conocidas, *El burgués gentilhombre*.¹

Dividiremos el presente trabajo en cuatro apartados. En el primero de ellos repasaremos cómo fue construido el discurso del *BGH* siguiendo la sistematización que de la teoría retórica de la época propone Quintiliano; luego abordaremos lo que dicen Aristóteles y Plauto sobre la teoría de la comedia; posteriormente, en un tercer apartado, revisaremos lo preceptiva retórica clásica —específicamente, la del rétor de Calahorra—, sobre fórmulas para producir lo cómico en el discurso; y, finalmente, estudiaremos algunos de los recursos elocutivos utilizados por el *artifex* en nuestra obra objeto de estudio para producir la risa.

1. EL BURGUÉS GENTILHOMBRE

Quintiliano propone abordar lo risible en el discurso considerando, primeramente, “quién habla, de qué asunto, en presencia de quién, contra quién y qué es lo que dice” (2015: 334). Siguiendo su consejo, revisaremos nuestra comedia-ballet en ese orden.

Jean-Baptiste Poquelin es el “*quién habla*”. Molière nació y murió para la comedia, esa pasión y la calidad de sus obras le ha valido para ser

¹ Citaremos en las páginas siguientes, principalmente, por la edición de Nydia Lamarque (2017), aunque también usaremos la de Editorial Bruguera (1972). Las dos ediciones en español tienen grandes diferencias entre ellas en lo relativo a la *dispositio* de la obra y, como era de esperar, en el lenguaje y estilo utilizado en las traducciones. En adelante citaremos la obra con las siglas *BGH*.

considerado el máximo autor dramático, maestro y modelo de la comedia de costumbres y de caracteres en lengua francesa. Fue educado, gracias a la mediación de su abuelo, en uno de los centros educativos más prestigiosos de la época, donde se instruía a la flor y nata de Francia, en el Collège de Clermont. En aquel centro educativo escenificó, junto con sus compañeros de clase —hijos de los aristócratas y burgueses adinerados—, las obras de algunos autores clásicos latinos como Tito Macio Plauto y Publio Terencio Afro (Lujan, 1972: 47). Esa formación académica y el asistir, entre otros, al teatro para ver al dramaturgo Corneille, serían las fuentes con procedencia del autor que, años más tarde, le nutrirían en la elaboración de sus comedias. Su período de mayores éxitos coincide con su amistad con Luis XIV, “el Rey Sol”, quien siempre lo apoyó y protegió al nombrarlo comediante primero del rey.

Molière fue un pintor de almas. Cada una de sus treinta y una obras de reconocida fama, escritas en veintiocho años, son un lienzo sobre el cual dibuja con pinceladas satíricas exageradas, por medio del ridículo, los caracteres con los que define a personajes que se convirtieron en caricaturas de la avaricia, la hipocresía, la vanidad, el orgullo, la fanfarronería, los celos, los delirios de grandeza, la ignorancia, etc.

Sobre la segunda cuestión, “¿de qué asunto?”, nuestra comedia-ballet forma parte de la última época del autor y expone al ridículo el deseo de un hombre por dejar la vida de un burgués (tranquila, pacífica, trabajadora, familiar, razonable) para asumir el estilo de vida de algunos aristócratas (ridícula, inauténtica, hipócrita, en un universo ficticio, cuyos valores no corresponden con la realidad) por considerarla una posición social “más elevada”, mediante una aparente “cultura alta” y un “estilo exquisito” de vida.

Acercas del “¿ante quién?” recordemos que el *BGH* fue escrita por deseo real y representada ante la corte de Luis XIV en el Castillo de Chambord el 14 de octubre de 1670. Reunió en su representación a los mejores comediantes y músicos del momento: la música es de Jean-Baptiste Lilly, compositor, instrumentalista y bailarín franco-italiano; la coreografía de Pierre Beauchamp, coreógrafo y bailarín francés y los decorados de Carlo Vigarani, un arquitecto italiano al servicio de la Corte. La obra se presentó, meses más tarde, al público en general en París (diciembre del mismo año).

Luego tenemos que responder a “¿contra quién?”, revisando los anales de la historia descubrimos que la fuente de procedencia de las cosas fue la visita realizada a la Corte en el año 1669 por el embajador turco

Süleyman Ağa, quien consideró, después de la mencionada audiencia, que la Corte Otomana era superior a la francesa. Probablemente Molière, recordando el consejo de Quintiliano: “Malo también es que se diga algo que puede recaer sobre muchos, si se ataca a pueblos enteros” (1999: 355), vio reflejado en la actitud del diplomático el deseo de algunos burgueses franceses por querer ser parte de la nobleza, y usó la flaqueza de estos para ironizar la presunción de aquellos.

Molière se tomó el humor como algo muy serio. La risa fue tanto su escudo protector —pues de su buen uso dependió en muchos casos que lograra proteger su vida— como su arma: “En esta lucha titánica que emprendió desde el teatro, fueron sus únicas armas la comicidad del ridículo que mueve a la risa y la sorpresa del absurdo que desata la carcajada” (Quiroga, 1969: 6). Al igual que numerosos escritores de los inicios del Renacimiento se mimetizaron detrás del diálogo, como género literario, para dar a conocer sus ideas y proteger sus vidas, Molière hizo lo mismo en los personajes que elaboró e interpretó. No fue pequeño el número de enemigos que se ganó a cuenta de sus representaciones, como él mismo lo reconoce:

los marqueses, las presumidas, los maridos burlados o los médicos, han soportado pacientemente que se les haya representado, y han fingido divertirse, igual que los demás, con las caricaturas que de ellos he hecho; pero los hipócritas no han entendido en absoluto la burla; se han inquietado, desde luego, y han encontrado extraño que yo tuviera la audacia de representar sus gestos y de querer desacreditar un oficio, en el que se mezclan tantas gentes honestas (1972: 169).

Muchos médicos y, principalmente, algunos religiosos hipócritas que ostentaban un considerable poder eclesiástico fueron sus más enconados enemigos; algo que no ayudaría en los momentos finales de su vida, los primeros no quisieron atenderle en su lecho de muerte y, los segundos, le negaron un entierro digno; gracias a la intervención del rey fue sepultado en una tumba decente.

La última cuestión, el “¿*qué es lo que dice?*”, es abordada desde el mismo título de la obra, el cual produciría no poca risa en los espectadores al imaginarse un “*burgués*”— término que designaba a una persona de clase media acomodada—, queriendo convertirse a toda costa en un “*gentilhombre*”,² expresión usada en la Francia de aquella época para

² La edición de 1972 lo traduce como “caballero”.

referirse a cualquier noble, sin implicar con ello que se concedía o reconocía título nobiliario. Fiel a su idea de elaborar caricaturas con un carácter o perfil ridículo, elaboró con hábiles trazos un personaje, M. Jourdain, que reflejara la presuntuosa manera de ser, de hablar, de actuar, de escribir, de algunos burgueses quienes querían abandonar, de forma premeditada, la sencillez y naturalidad que les eran propios para asumir otros valores con el único propósito de aparentar lo que no eran. La tensión dura toda la obra y lo resuelve finalmente con un ardid, cuajado de significaciones creando una comedia dentro de una comedia. El autor distingue entre una cultura auténtica y la mera presunción, concentrando su sátira sobre esta última, no sobre las personas.

2. LA COMEDIA EN LOS AUTORES CLÁSICOS AL SERVICIO DEL *BGH*

Molière reconocía en el prólogo al *Tartufo* (1972: 169-175) la importancia que dio “la antigüedad” al género que era tanto su pasión como el medio para dar vía libre a sus ingeniosos poemas. En cuanto a los preceptos sobre la comedia, puesto que el dramaturgo francés evoca al Estagirita,³ se inicia nuestra revisión en Aristóteles. El filósofo y polímata griego describió en su *Poética*⁴ los principios esenciales del objeto literario, en tanto que arte, y los elementos constitutivos de cada una de sus formas o especies, los cuales establece de manera clara para el caso de la tragedia y que solo enuncia en el caso de la comedia en el libro I. En los capítulos iniciales, donde se ocupa simultáneamente de la tragedia y la comedia, afirma que las dos tienen en común tres elementos: son una forma de imitación (2010: 77); utilizan como medios el ritmo, la melodía y el metro (2010: 79) e imitan actuando, no mediante la narración. También establece la diferencia entre ellas teniendo como punto de referencia a las personas que imitan, pues la comedia pretende imitar las acciones de los que son peores que nosotros (2010: 81) en un sentido

³ Dice Molière en su introducción al *Tartufo*: “Aristóteles consagró vigiliias al teatro y se preocupó de reducir a preceptos el arte de hacer comedias” (1972: 172),

⁴ En cuanto a la *Poética*, seguimos la edición bilingüe de Paloma Ortiz García (2010), pues contiene, además del libro I, una sección sobre *Anónimos de la comedia* el cual incluye un documento muy importante sobre el tema, el *Tratado Coisliniano* y unos fragmentos que ilustran el contenido del libro II del estagirita que, lamentablemente, se perdió. Otra excelente edición, la de Antonio López Eire (2002), contiene un epílogo de James J. Murphy. Sobre teoría de la comedia ver, entre otros, los trabajos de Rosana Llano López (2007), y el libro de John Howard Lawson (1995).

estético y no ético-moral.⁵ La mimesis se produce, en ambos casos, por medio de la actuación de lo que hacen y dicen aquellos a los que imitan: “por eso algunos dicen que eso se llama ‘drama’, porque imitan actuando” (2010: 83).

Para Aristóteles la característica principal de la comedia es “exponer de forma dramática no el vituperio, sino lo risible” (2010: 87), concepto que amplía más adelante: “La comedia es imitación de los más viles, como dijimos, pero no en cualquier género de maldad, sino que lo risible es una parte de lo feo. Pues lo ridículo es un defecto y una fealdad indolora y no destructora” (2010: 89). Su proceso de evolución inició con un coro de actores voluntarios, los otros eran pagados por el arconte, que representaban el poema usando máscaras, a los cuales un poeta les había proporcionado un prólogo, un tema, un argumento y un número de actos.

Finalmente, en el capítulo trece, señala otro factor a tener en cuenta en la teoría de la comedia: “los poetas siguen los gustos del público al componer a la medida de sus deseos. Sin embargo, no es éste el pacer esperable de la tragedia, sino más bien el propio de la comedia” (2002: 63).⁶ Es decir, el autor elige como argumento para su poema aquel que considera va a ser el preferido por el espectador y toda la estructura de la obra se rige por esta cuestión.

Proponemos la siguiente definición para resumir los preceptos expuestos en el libro I: La comedia es la imitación de lo risible en forma dramática de aquello que es ridículo, según el gusto del público, en el carácter de una persona igual o peor que nosotros —no es necesario conocer el referente, lo cual la transformaría en una sátira—, y sin que produzca dolor o sufrimiento en el espectador.

La teoría que acabamos de revisar fue aplicada por Molière en el *BGH* para crear, haciendo uso de su ingenio, de un comedia a petición del rey Luis XIV, a gusto de la corte y del agrado de la clases menos favorecidas de la Francia del siglo XVII, por medio de la cual imitó lo ridículo de las polémicas pretensiones tanto del embajador turco, que hacía más o menos

⁵ Rosana López aclara que “peores” no se refiere a una interpretación moral sino estética: “La comedia imitará entonces las acciones de los hombres peores cuyos vicios pueden ser objeto de la risa por ser inofensivos para el que asiste a la representación. De ahí que Aristóteles insista en que los “inferiores” lo son desde el punto de vista estético y no ético-moral, pues se relacionan con la parte del vicio que se acerca a “lo ridículo”, que no es otra cosa que una fracción de lo feo que no causa dolor” (2007: 62).

⁶ Citamos por la edición de López Eire al parecer más clara su traducción en este apartado.

un año había visitado la Corte, como también y con un propósito pedagógico (lo cual aprendió de la teoría latina que veremos a continuación), de un burgués torpe, estúpido, con ilusiones de alcurnia y de galantería, el cual tenía metido en su cabeza la locura y obsesión de ser parte de la nobleza, pues consideraba a los miembros de esa categoría social “gentes de categoría”, es decir, personas distinguidas y de alta condición.

Molière también conocía los preceptos que señala la teoría latina,⁷ y de allí tomó como común denominador para todas sus obras el adagio latino *castigat ridendo mores* (corrige las costumbres riendo), otorgándole a la risa una función social acorde a la antigua tradición romana, presente principalmente en Horacio, Plauto y Terencio, como bien lo señala tanto en la cita con la que inicia el presente trabajo como en la siguiente: “el cometido de la comedia es corregir los vicios humanos [...] y hemos visto que el teatro tiene una gran fuerza para la corrección (en el prólogo al *Tartufo*, 1972: 171)”. De los autores mencionados, el que más influyó para dar su sello particular a toda la obra molieresca fue Plauto; en el *BGH* podemos señalar algunas características⁸ provenientes del poeta latino.

La primera de ellas son los *personajes estereotipados*, el elemento burlón o satírico con el que se expresaban esos comediantes y sus entradas características, encarnando en sus niveles más altos de lo ridículo los vicios

⁷ Revisando los orígenes de la comedia romana —seguimos en este apartado a Rosario López (2012)— se observa la influencia, principalmente, de dos elementos; por un lado el modelo de lo que se ha llamado la Comedia nueva griega (Néa) y, por el otro, el elemento latino que “procedía de las tradiciones ancestrales de los habitantes de Italia, un ingrediente autóctono, oral, basado en la improvisación, y fuertemente satírico e irreverente” (López, 2012: 17).

⁸ Existen otras particularidades, las cuales, aunque no señaladas en la presente obra, se encuentran en otras comedias de nuestro autor, tales como las escenas de demora especialmente en las escenas ridículas; los diálogos cómicos improvisados y cerrados en torno a un tópico; el personaje que se convertía en el vocero de las inquietudes artísticas del poeta; el dar nombre a los personajes que anunciaban su función dentro de la obra y que en su mayoría tenían un significado ridículo o cómico; y, en el área del lenguaje, la creación de nuevas palabras con una carga expresiva fónica y morfológica impactante para el oyente creando, “palabras largas, inexistentes, pero llenas de referencias y sumamente claras” (López 2012: 53); como también, en el uso de la lengua, incluyó la combinación de esta con la música y la danza, buscando con ello afectar todos los sentidos del receptor.

de los hombres. El ejemplo principal en el *BGH* es Jourdain,⁹ retratado por los maestros de la música y de baile en la escena primera del primer acto (la cual constituye la introducción a la obra y presentación del insulso burgués). Dice el primer personaje: “nos resulta una linda renta este señor Jourdain, con las ilusiones de alcurnia y de galantería que se ha metido en la cabeza” (1917: 90); replica el segundo: “es un suplicio extremadamente enojoso producir para torpes, soportar acerca de las composiciones la barbarie de un estúpido” (1917: 91); el profesor de música contesta:

En realidad, éste es un hombre de muy pocas luces, que habla sin ton ni son de todas las cosas, y no aplaude sino a destiempo; pero su dinero reivindica los juicios de su mente; hay discernimiento en su bolsa; sus elogios son amonedados; y este burgués ignorante nos sirve más, como veis, que el gran señor ilustrado que nos introdujo aquí (2017: 91).

El burgués es prototipo de un hombre torpe, estúpido, con ilusiones de alcurnia y de galantería, con muy pocas luces, que solo vale por el dinero que le pueden quitar.

Otra característica, la *creación de situaciones utópicas*, se encuentra en diferentes lugares de la obra, pero sobresale la comedia del engaño a Jourdain dentro de la comedia, pues constituye una serie de acciones fantásticas que hacen realidad el sueño quimérico del loco burgués.

También encontramos las *canciones que forman parte del argumento* de la comedia y *eran interpretadas*, a diferencia del teatro griego, *por los personajes a lo largo de la pieza*, eliminando de esta manera el coro. El *BGH* es una comedia-ballet donde abunda esta característica, pues en ella participan personajes que cantan y bailan:

— *Primer acto*: una cantante, dos músicos y bailarines.

— *Segundo acto*: cuatro oficiales de sastre danzando (primera entrada del ballet) cambian la ropa de burgués de Jourdain por un traje nuevo. Los cuatro oficiales de sastre se regocijan con una danza de la liberalidad de Jourdain (segunda entrada del ballet).

— *Tercer acto*: seis cocineros danzan e introducen la mesa donde está preparada la cena que se ha preparado para Dorimena.

— *Cuarto acto*: Durante la cena, dos músicos, con un vaso en la mano, cantan acompañados por toda la orquesta; más tarde, durante la ceremonia

⁹ En otras obras lo es el Tartufo, Don Juan, Alceste, Harpagon, Calamine, Sganarelle, prototipos que caracterizan, respectivamente, al hipócrita, al libertino absoluto, al misántropo, al avaro, a la coqueta y al pícaro.

turca, hay cinco entradas del ballet: el muftí, turcos, asistentes del muftí, cantantes; Derviches y cantantes; turcos y bailarines.

— *Quinto acto*: en el *Ballet de las Naciones* encontramos seis entradas y dos minués del ballet en diferentes grupos: un repartidor de libros y un bailarín; importunos y bailarines; grupo de espectadores, cantantes; primer hombre de buen tono, segundo hombre de buen tono, primera mujer de buen tono, segunda mujer de buen tono; primer gascón; segundo gascón; un suizo; un viejo burgués charlatán; una vieja burguesa charlatana; españoles cantantes; españoles bailarines; una italiana; un italiano; dos “Scaramouche”; dos graciosos; arlequín; dos poatevinos, cantantes y bailarines; poatevinos y poatevinas, bailarines.

Otros ejemplos se observan en Jourdain, cuando tararea una canción (2017: 96) para la serenata que planea dar a la marquesa Dorimena y, un poco más adelante, en un diálogo en música (2017:100-102).

Es muy importante entender el contexto cultural en el cual el autor, director y actor de escena ejerce su enorme capacidad de sátira, desafiando todo lo que considera ridículo en el mundo que le rodeaba. Si no entendemos ese telón de fondo podemos incurrir en el error de ver o leer a Molière en el contexto del siglo XXI y, con ello, no entender o mal interpretar tanto al autor como su obra y el humor que elabora. Del estudio y análisis de los diferentes elementos culturales presentes en el hecho retórico se ocupa la Retórica Cultural definida por Tomás Albaladejo como “un instrumento para la explicación del arte de lenguaje como un fenómeno comunicativo ligado a la conciencia cultural de productores y receptores” (2013: 1). Sobre los presupuestos e implicaciones de este instrumento teórico metodológico ver el trabajo de Francisco Chico Rico (2015).

Pasar de los preceptos a la práctica le exigió, haciendo uso de su ingenio y de los elementos culturales que compartía con sus receptores en el mismo espacio de juego¹⁰ —lo que les aportaba, tanto al productor como

¹⁰ El espacio de juego es entendido por Tomás Albaladejo, a partir de la propuesta de Huizinga (1938), como “un espacio de actuación que está culturalmente establecido y delimitado y del cual los participantes tienen conciencia en su relación con la comunicación” (2013: 14). El *artifex*, conociendo los diversos elementos culturales que permeaban la Francia del siglo XVII, los utilizó, en primer lugar, en la creación de su obra, pues: “la cultura tiene una función imprescindible en la Retórica, tanto en lo que se refiere a los contenidos del discurso como al carácter cultural de la construcción y, por tanto a la consideración del propio discurso retórico como una construcción cultural,

a su auditorio, los supuestos comunes que hacen posible que el orador produzca en el momento adecuado (*decoro*) aquello que es motivo de risa para el espectador—, el poner en práctica los conceptos que enseñaba la Retórica Clásica para saber de qué secciones del amplio universo del lenguaje verbal debería extraer las “telas” adecuadas para vestir con textos, que produjeran comicidad, todas las ideas concebidas y adecuadas según le dictaba la teoría sobre la comedia.

3. LO RISIBLE¹¹ EN LA RETÓRICA CLÁSICA AL SERVICIO DEL *BGH*

Aristóteles¹² tiene una breve mención al tema en su *Retórica* (1994)¹³; Cicerón lo hace en el *Orador* (2013) y, sobre todo, en *Sobre el orador* (2002), donde elabora una de las más importantes teorías sobre la comicidad (2002: 300-339); luego encontramos a Quintiliano, quien sigue muy de cerca de Cicerón.¹⁴

En este apartado vamos a aplicar el pensamiento del Rétor de Calahorra, porque resume y modera todas las enseñanzas anteriores sobre la materia. Además, como acabamos de señalar, tiene en Cicerón a una de sus principales fuentes. Quintiliano expone sus ideas en sus *Instituciones Oratorias* (Libro VI, capítulo 3).¹⁵ Considera que la risa tiene un poder avasallador difícil de resistir y puede brotar sin nuestro consentimiento;

como también lo es la obra literaria o cualquier manifestación poética" (Albaladejo, 2003: 3).

¹¹ Algunos trabajos interesantes sobre el tema son, entre otros, los de Juan Gil Fernández (1997) y Francisco Chico Rico (2009a).

¹² Aristóteles no fue el primero en tratar el tema pues a la risa se le ha concedido mucha importancia como recurso de persuasión. Para Sam Leith “hay indicios de que ya en el siglo IV a. C., se creaban archivos de agudeza y bromas, y sobrevive un libro griego de historias humorísticas llamado *Filogelos* (el amante de la risa), del siglo IV o V d.C.” (Leith, 2012: 144-145); además de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, destacan los mencionados fragmentos del *Tratado Coisliniano, Sobre la comedia, de otra manera y el Anónimo de Cramer* (2010).

¹³ En el párrafo que trata sobre lo ridículo, remite a la parte perdida de la *Poética* y cita a Gorgias quien fue el primero en destacar la importancia de lo cómico en la oratoria forense, recomendando recurrir a lo cómico para neutralizar los argumentos en serio del adversario y viceversa: “echar a perder la seriedad de los adversarios por medio de la risa y su risa pro medio de la seriedad” (Aristóteles, 1994: III, 18.3. 1419b 5).

¹⁴ Gert Ueding (1994), presenta un excelente análisis de la transmisión de la teoría retórica homogénea de Cicerón y Quintiliano.

¹⁵ Seguiremos, principalmente, la edición bilingüe de las *Institutionis Oratoriae, libri XII* (1999) y la edición digital Kindle (2015).

tiene tal fuerza que puede inducir a tomar decisiones importantes o a cambiarlas. Piensa que el productor puede trabajar el producir risa, pero le es necesaria una disposición natural y buscar o tener la ocasión precisa, pues el *kairós* juega un papel primordial; también aconseja al orador hablar con gracia (*sales*), con agudeza verbal, pues lo ridículo debe ser “salado” y tener algo de belleza y una delicada elegancia, recordando el no reírse de las desgracia ajena ni usar palabras obscenas, como tampoco dar la impresión de insolencia o altanería y, por último, parecer que está improvisando.

La principal característica de lo risible es ridiculizar los defectos, los dichos o acciones, tanto en nosotros, en otros o en las cosas que ocupan una posición intermedia, pues no se refieren a ninguna de las dos personas. Considera que se obtiene la materia para hacer reír por la *invención* (humor de situación) o la *elocución* (humor verbal), división clara para la comedia pero difícil de separar en el discurso, por lo que a todos los teóricos de la Retórica les fue un tema espinoso el intentar establecer con nitidez una separación entre los dos tipos, “ya que en la oratoria los hechos han de narrarse y de ahí que dicha división sea un tanto artificial” (Fernández, 1997: 52).

El efecto del ridículo se logra por medio de tres vías: 1. Alusiones claras (por ejemplo: “eres más lascivo que un eunuco”); 2. En forma de relato (inventado o con valor histórico); considera su elaboración una “tarea delicada y digna del arte de hablar en público” (1999: 357), y es la narración a la que tradicionalmente hemos dado el nombre de “chiste”, que puede ser una exposición extensa, elegante y graciosa, o breve y aguda; 3. Sirviéndose de una palabra jocosa (por ejemplo: “a uno que se llama Plácido llamarlo Acido, porque es de condición brava”).

Reside la eficacia del humor verbal en la elección de las palabras y en las figuras (de palabra y de sentido) y distingue los siguientes recursos para producir lo cómico:

- la anfibología o ambigüedad (por el doble sentido que genera);
- la *metalepsis*, (que puede ser un enigma o palabras con un doble sentido “chispeante”);
- la formación de nombres por el procedimiento de añadir, quitar o cambiar letras (1999: 363);
- el juego con nombres propios, nombres comunes y verbos con ellos emparentados etimológicamente;

- en la asociación de ideas, da mucho valor a la semejanza, el símil, la analogía y la metáfora (la más fina de las tres), o los contrarios;
- por las figuras de pensamiento que atañen a los juegos de palabras;
- por *refutación*, de la cual existen muchas clases;
- entre los recursos de mayor eficacia señala lo *inesperado*, la *ambigüedad*, la *simulación* (fingir o imitar lo que no se es) y la *disimulación* (ocultar lo que se es, se siente o se piensa);
- la *ironía*.

Ilustra cada uno de los casos con ejemplos y concluye que son tantos los materiales para hacer reír como los modos de expresarse con seriedad, y que deben ajustarse “a la persona, el lugar, el tiempo y, por último, las circunstancias fortuitas, que son extraordinariamente varias” (1999: 383). Termina Quintiliano su exposición sobre los recursos a los cuales ha de recurrir el orador para hacer reír, presentando las definiciones de *urbanitas* propuestas por Domicio Marco, Catón y la suya propia, a la cual debemos prestar atención:

Porque, al menos según mi criterio, el concepto de «urbanitas» se da donde no se puede encontrar nada fuera de tono, nada zafio, nada desaliñado, nada que suene a extranjero, ni en el sentido, ni en las palabras, ni en la pronunciación o en los gestos, de suerte que dicha «urbanitas» *no consiste tanto en cada una de las expresiones, cuanto en todo el colorido del discurso* (1999: 385, cursiva nuestra).

El secreto del buen humorista no consiste solo en la selección de algunas expresiones particulares, sino también en la creación de un mundo dentro del cual hace girar su discurso. No estaría mal hacer uso de algunas buenas locuciones, pero el ingenio del orador le llama a crear un universo donde el conjunto, mejor que las partes, constituyeran lo cómico en la comedia por medio del humor verbal. Nos parece que ese fue el gran secreto del éxito de Molière: creó, en cada una de sus obras, un universo donde todo giraba alrededor de un carácter o costumbre que él quería ridiculizar al exponerla al escarnio público. En nuestro caso, quiere ridiculizar la necedad de un hombre por ser lo que no es y no necesita ser, como bien lo expone Covielle al presentarle el plan para la segunda comedia a Cleonte:

Covielle: Ha tenido lugar hace poco cierta mascarada, que viene aquí como anillo al dedo, y que pretendo introducir en la burla que voy a jugar a ese ridículo. Todo eso huele mucho a comedia, pero con él se puede arriesgar cualquier cosa, no hay que andarse con cuidados, pues es hombre para desempeñar su papel a maravilla y para caer fácilmente en todas las paparruchas que se ocupen de decirle. Ya tengo los actores, tengo los trajes, todo listo; dejadme hacer, solamente (2017: 172).

La segunda comedia, si podemos llamarla de esta manera, recrea el universo fantasioso que existía en la cabeza de Jourdain, por lo que él no es consciente del cambio de realidad —para él hay una sola—, pues todo lo que sucede a partir de ese momento es el cumplimiento de sus ridículos sueños, y ahí es donde el hábil criado le lanza el anzuelo o, como diría la prudente señora Jourdain, “le rasca donde le pica”:

Covielle: Sí, yo era gran amigo del señor, vuestro difunto padre.

Señor Jourdain: ¿Del señor, mi difunto padre?

Covielle: Sí, era un honestísimo gentilhomme.

Señor Jourdain: ¿Cómo decís?

Covielle: Digo que era un honestísimo gentilhomme (2017: 186).

Crear realidades virtuales no es, como a veces se piensa, algo de la era digital: nuestro autor crea una ridícula fantasía que calza perfectamente con el mundo en que vivía el necio burgués.

No podemos ni debemos escapar a la tentación de hacer una búsqueda de algunos de los recursos enumerados, pero no podemos perder de vista el punto central —mostrar lo ridículo de las pretensiones humanas—.

4. RECURSOS PARA PRODUCIR LO RISIBLE, POR MEDIO DE LA *ELOCUTIO* EN EL *BGH*

Si examinamos detenidamente el texto de la obra encontramos, casi en cada línea, un recurso utilizado por nuestro autor para producir un efecto cómico, reforzando lo ridículo tanto del personaje como de sus sueños. No podemos detenernos en todas, pero a manera de ejemplo sugerimos las siguientes vías:

Por medio de *alusiones claras* muy entendibles para el espectador del siglo XVII. La comicidad de Molière fue característica de una época, pues, así como existe un humor propio de cada lengua y un humor propio de

cada país, sin entrar en pasiones nacionalistas, también lo hay para una generación, y él fue el mejor para ese tiempo.

Su arte consiste en aumentar, con fuerte relieve, las costumbres, los caracteres, los humores, la manera de vivir de una multitud de personas cuyo presente, atrapado vivo, se enriquece con un largo pasado viviente. De modo que este “dios de las risas”, como se le llamó en su tiempo, fue también, para dar a su genio el título de uno de sus oficios, el director, el *régisseur* de una sociedad (Ramón Fernández, *apud* Henríquez, 2017: 20).

Sería interesante un estudio de las interpretaciones plurales que tuvo la recepción de la obra, donde el concepto de *poliacroasis* nos ayudaría a entender la variedad de receptores presentes en el auditorio que produjeron un efecto *de retroalimentación*, es decir, respondieron al mensaje del emisor. Las escenas estaban dirigidas a su público, no a nosotros, y este elemento es clave para comprender mucho mejor la obra molieresca. Para Rosa Sánchez,

las marcas de oralidad en los diálogos *molíerescos* proceden de preferencias estilísticas del propio autor y de las convenciones subyacentes de la época y tienen como finalidad, aparte de los aspectos meramente estéticos, estructurar el texto de forma dinámica, clara y variada (2008: 139).

El *BGH* se compone mayoritariamente de secuencias dialogales que pretenden imitar la conversación oral espontánea.¹⁶ El propósito de estos recursos polifónicos es producir un efecto cómico, a fin de que los monólogos resulten más dinámicos.

Por *el relato principal y las diferentes historias que ocurren dentro de él*, el humor se presenta tanto por la narración de situaciones (una historia risible) como por la forma de relatarlas. La conciencia del espectador que asistía a la comedia percibía un contraste entre el imitador y el imitado y ello le hacía reír, tanto en los gestos como en la manera de hablar. Los protagonistas de la comedia y objeto de lo risible en todas sus obras eran de un mismo grupo social, el burgués.

Pero también ilustra lo ridículo *sirviéndose de palabras jocosas*.¹⁷ El humor se presentaba poniendo el mundo patas arriba (el recurso del mundo

¹⁶ Según Rosa Sánchez (2008), las marcas de oralidad se pueden ver en las secuencias polifónicas, las interjecciones y las partículas demostrativas.

¹⁷ Como bien afirman, entre otros, Francisco Chico Rico (2009b: 110) y José Antonio Hernández Guerrero y María del Carmen García Tejera (2004: 13), el lenguaje ocupa un lugar central en la vida del ser humano y no sólo abarca el articulado (la lengua), sino

al revés), en una situación carnavalesca ligada al mundo de la imagen, en los juegos de palabras y en las formaciones lingüísticas inesperadas. La intraducibilidad de esta comedia no radica sólo en los constantes juegos de palabras, típicamente molierescos y de difícil equivalencia en otro idioma, sino también en el uso de un lenguaje que es propio de diferentes grupos sociales muy bien delimitados: el de la nobleza (*misanthrope*) representada en los salones de la Francia del siglo XVII, el de la burguesía —la mayoría de los personajes de sus obras—, conocido muy bien por Molière, la presencia del lenguaje del pueblo que él recrea muy bien en los criados y sirvientes;¹⁸ como también las diferentes jergas utilizadas por los diferentes grupos de religiosos, médicos, turcos, gascones, etc.¹⁹ Un lenguaje que funciona a manera de un código peculiar por medio del cual las personas que ocupan ese mundillo tienen un modo de expresarse y entenderse, a tal punto que se comprenden a la más ligera insinuación. De ahí la necesidad de recrear el lenguaje con el que se elaboró la obra para poder mantener vivo el humor original, pues Molière “ha sabido hacer hablar a cada personaje en su verdadera lengua, la cual da a su teatro una gran variedad de estilo” (Cortés, 1964: 19).

Dentro de ese lenguaje, que conocía muy bien y utilizaba con extrema habilidad, los recursos que utilizó para producir lo cómico por medio del humor verbal fueron:

La *anfibiaología* o *ambigüedad*, que se encuentra, por ejemplo, en el diálogo, donde aparece un juego de palabras con doble sentido:

Dorante: ¿Dónde está vuestra señorita hija, que no la veo?

La señora Jourdain: Mi señorita hija está donde está.

Dorante: ¿Cómo está?

La señora Jourdain: Está sobre sus dos pies (2017: 147-148).

también otros lenguajes (gestual e icónico). Los tres tipos de lenguaje son usados por Molière en la creación de su comedia y debemos prestarles atención conjunta para comprender de manera más profunda el humor del que hace gala nuestro autor.

¹⁸ El trabajo de Luis Cortés (1964), señala que, aun en el uso del lenguaje, se puede notar en el matrimonio Jourdain “un origen humilde y una cultura paupérrima” (1964: 17), aunque ella, y esto da una mayor gracia a la obra, por el lenguaje que usa sugiere que su procedencia es popular pero de la ciudad, por lo cual disfruta de una “mayor cultura, y con una inteligencia muy viva y despierta (1964: 18).

¹⁹ El *ballet de las naciones* con la cual cierra la obra, nos ofrece en escena “a los gascones, suizos, *gens du bel air*, españoles, italianos y poiteavinos que aparecen después con los turcos. De todos estos usos de diversas variedades lingüísticas Molière obtiene un efecto cómico” (Cortés, 1964: 19).

Pongamos otro ejemplo de *juego de palabras* cambiando *el orden en la frase*: Covielle, traduciendo a Cleonte (disfrazado de Alteza Turca), dice a Jourdain: “¡que el Cielo os conceda la fuerza del león y la prudencia de la serpiente!” (2017: 192). Y el burgués, más tarde, queriendo decir lo mismo delante de Dorante, afirma lo siguiente: “Señor, os deseo la fuerza de la serpiente y la prudencia del león” (2017: 205).

También tenemos un juego de palabras, esta vez por *cambio de letras*, en el nombre del personaje principal, de Jourdain por Giourdina, durante la Ceremonia Turca:

El Mufti: ¿Cómo chamara? ¿Cómo chamara?

Los turcos: Giourdina, Giourdina.

El Mufti (saltando): Giourdina, Giourdina.

Los turcos: Giourdina (2017: 197).

Como también en algunos vocablos al dirigirse el Mufti a Jourdain: “Se ti saber, / ti responder; /se non saber, / tazir, tazir” (2017: 195), por “si tú sabes/tú responder/si no sabes/callar, callar”.

Encontramos lo *inesperado* utilizado, principalmente, en las respuestas del señor Jourdain para enfatizar su ignorancia, desde su primera frase al salir a escena:

El señor Jourdain: ¿Qué hay? ¿Queréis mostrarme vuestro juguete?

El maestro de baile: ¿Cómo? ¿Qué juguete?

El señor Jourdain: Y... el... ¿Cómo llamáis a eso? Vuestro prólogo o diálogo de canciones y de danza (2017: 92).

Nada mejor para hacer ver la inopia de un petulante que crear algunas escenas donde se descubre, por medio de sus repuestas inesperadas, su ignorancia. Los dos primeros actos están dedicados a ello; el encuentro con los maestros de música, danza, armas y, como no podía ser de otra manera, el de filosofía, le desnudan. Veamos algunas citas. Cuando el maestro músico le presenta la canción que ha preparado un alumno para la serenata, a Jourdain le parece lúgubre por el ritmo —sin fijarse en la letra— y propone una:

El señor Jourdain: Sí. ¡Ah!

(Canta):

Yo creía a Juanona

Tan dulce cuanto mona.
Yo creía a Juanona
Más dulce que un cordero;
Pero es ¡ay! Una leona.
Mil veces más cruel que el tigre fiero.
¿No es lindo esto? (2017: 96).

Más tarde, es el turno de mostrar su ligereza, reflejada en la respuesta *inesperada* que da a la pregunta de *doble sentido* del maestro de baile:

Maestro de baile: Cuando un hombre ha cometido una falla en su conducta, sea en los asuntos de su familia, sea en el gobierno de un Estado, o en el mando de un ejército, ¿no se dice siempre: “fulano ha dado un mal paso en tal asunto”?

El señor Jourdain: Sí, eso se dice.

El maestro de baile: ¿Y dar un mal paso puede provenir de otra cosa que de no saber bailar?

El señor Jourdain: Es cierto, y los dos tenéis razón (2017: 98).

Líneas más adelante, durante la lección con el maestro de armas, manifiesta su insensatez, mediante el recurso de lo inesperado, en la pregunta que realiza: “¿De esta manera, pues, un hombre, sin tener coraje, está seguro de matar a su enemigo y de no ser muerto?” (2017: 10). Pero la cota más alta de hilaridad, haciendo uso del mismo recurso, se encuentra en la conversación que mantiene Jourdain con el maestro de filosofía; primero expresa “sus ganas locas de ser sabio”, para luego dar una serie de respuestas inesperadas. Por ejemplo, ante la pregunta sobre si sabe latín, responde: “Sí, pero haced como si no lo supiera: explicadme lo que quiere decir eso” y, más adelante: “tiene razón ese latín” (2017: 114). Después de esquivar las lecciones de lógica, de moral, de física, maestro y alumno derivan en el estudio de la ortografía y en la pronunciación de las vocales y de algunas consonantes, instrucción que hace disfrutar, algo inesperado para el espectador que no espera tal comportamiento de un adulto burgués, como si fuera un niño a Jourdain. Cierra el uso del recurso de lo inesperado en este acto, cuando el alumno solicita al filósofo que le ayude a escribir una nota para Dorimena, a quien pretende conquistar. El juego de palabras y de réplicas inesperadas es delicioso:

El maestro de filosofía: Sin duda. ¿Son versos lo que queréis escribirle?

El señor Jourdain: No, no, nada de versos.

El maestro de filosofía: ¿vos no queréis más que prosa?

El señor Jourdain: No, no quiero ni prosa ni verso (2017:120).

Hasta llegar al nivel más alto con una de las más famosas frases de la obra:

El maestro de filosofía: Por fuerza tiene que ser una u otro.

El señor Jourdain: ¿por qué?

El maestro de filosofía: Por la razón, señor, de que no hay para expresarse más que la prosa o el verso.

El señor Jourdain: ¿No hay más que la prosa o el verso?

El maestro de filosofía: No, señor: todo lo que no es prosa es verso y todo lo que no es verso es prosa.

[...]

El señor Jourdain: ¡A fe mía! Hace más de cuarenta años que hago prosa sin imaginármelo, y os quedo agradecidísimo por habérmelo enseñado (2017: 122).²⁰

La gota que colma el vaso es la construcción de la frase para la marquesa. Después de un intercambio sin sentido de ideas, al ver la tozudez del alumno y ya desesperado, el maestro propone:

Se las puede ordenar primeramente como vos habéis dicho: *Bella marquesa, vuestros hermosos ojos me hacen morir de amor*. O bien: *De amor me hacen morir, bella Marquesa, vuestros hermosos ojos*. O bien: *Vuestros hermosos ojos me hacen, bella Marquesa, de amor morir*. O bien: *Morir de amor me hacen vuestros hermosos ojos, bella Marquesa*. O bien: *Me hacen vuestros hermosos ojos, bella Marquesa, morir de amor* (2017: 122).²¹

Considerando que la mejor de todas, es la sugerida por el discípulo. Cerramos el presente apartado con una más, en el último acto, cuando el criado de Cleonte se está dando a conocer a Jourdain:

Covielle: Después de haber conocido al difunto señor vuestro padre, honrado gentilhomme, como os he dicho, viajé por todo el mundo.

El señor Jourdain: ¡Por todo el mundo!

²⁰ En la edición de 1972, la frase tiene más fuerza: “¡A fe mía! Más de cuarenta años hace que habla en prosa sin saberlo. Os agradezco profundamente que me hayáis enseñado esto” (1972: 34).

²¹ Este pasaje recuerda el “Monólogo mal puntuado” del grupo argentino musical-humorístico *Les Luthiers* (1919), dignos herederos del fino humor de Molière.

Covielle: Sí.

El Señor Jourdain: Me parece que hay mucho donde andar en ese país (2017: 188).

En el *BGH* encontramos un juego equilibrado entre *simulación* y *disimulación* que mantiene la comicidad durante toda la representación. Por un lado, Jourdain finge e imita lo que no es, un noble: “os he hecho esperar un poco, pero es que ahora me estoy haciendo vestir como las gentes de categoría, y mi sastre me ha enviado medias de seda como jamás pensé que habría de ponerme” (1917: 93); quiere tener un concierto de música en su casa algunos días de la semana (2017: 103) y llevar las flores del suntuoso traje de cierta forma (2017: 125), porque “es lo que tiene la gente de categoría”. Por el otro, siempre está intentando ocultar lo que es, un burgués:

La señora Jourdain: Estáis loco, marido, con todas vuestras fantasías, y eso os ha sobrevenido desde que os metéis a frecuentar la nobleza.

El señor Jourdain: Al frecuentar la nobleza demuestro mi buen juicio, porque eso es mejor que frecuentar vuestra burguesía (2017: 139).

Los títulos de la nobleza se heredaban por sangre y Jourdain es hijo de burgueses:

La señora Jourdain: ¿A qué venís ahora con vuestro “gentilhombre”? ¿Es que nosotros hemos salido, acaso, de la costilla de san Luis?

El señor Jourdain: Callaos, mujer: ya os veo venir.

La señora Jourdain: ¿Descendemos nosotros de algo más que de buena burguesía?

El señor Jourdain: ¿No está aquí la dentellada?

La señora Jourdain: ¿Y vuestro padre no era mercader, lo mismo que el mío?

El señor Jourdain: ¡Peste con la mujer! No falla jamás. Si vuestro padre fue comerciante, peor para él; en cuanto al mío, los que dicen eso son maldicientes. Todo lo que tengo que deciros, por mi parte, es que quiero tener un yerno gentilhomme (2017: 168-169).

Grado social que reconoce, finalmente, en el monólogo que realiza en la decimocuarta escena del tercer acto, justo después del altercado con su familia por negarse a permitir el matrimonio de su hija con Cleonte:

El señor Jourdain: ¡Qué diablos es esto! No tienen otra cosa que reprocharme sino los grandes señores; y yo nada veo que sea tan hermoso como frecuentar a los grandes señores; con ellos no se trata más que de honor y cortesía, y aunque me costara dos dedos de la mano hubiera querido nacer marqués o conde (2017: 172).

Todo el *BGH* es una gran *ironía* y la misma se encuentra en diferentes puntos de la comedia. En primer lugar, como ya lo hemos reseñado, en el título de la obra; la burguesía constituía un grupo social muy importante y consolidado dentro de la pirámide social de la época (honestos, ricos y bien formados, según la definición de la señora Jourdain (2017: 169). el título “gentilhombre” o “caballero” solo se daba, no se nacía con él, a personas en quienes se reconocía algún mérito; cualquier persona podía tenerlo y la locura de Jourdain lo lleva a buscar en sus antepasados, y es la razón por la que niega dar a su hija en matrimonio a Cleonte:

El señor Jourdain: Antes de contestaros, señor, os ruego que me digáis si sois gentilhombre.

Cleonte: Señor, la mayor parte de la gente no vacila mucho acerca de esta cuestión. Se salta con facilidad el obstáculo. Se toma ese nombre sin ningún escrúpulo, pues las costumbres del día parecen autorizar su robo. En cuanto a mí [...] encuentro que toda impostura es indigna de un hombre honesto, y que es cobardía disfrazar el estado bajo el cual nos hizo nacer el Cielo, adornarse a los ojos del mundo con un título hurtado, y querer pasar por lo que no se es [...] Pero con todo eso, no quiero adjudicarme un nombre al que otros en mi lugar creerían poder pretender, y os diré francamente que no soy gentilhombre.

El señor Jourdain: Deme la mano, señor: mi hija no es para vos (2017: 167-168).

La ironía se completa en Jourdain, cuando logra su sueño dorado, al ser investido “Mamamouchi”, título conferido en la falsa comedia a los “más grandes señores de la tierra” (2017: 190), que, para él, claro está, no es ninguna, valga la redundancia, comedia:

Lucila: ¡Cómo, padre, ¡cómo estáis vestido! ¿Representáis una comedia?

El señor Jourdain: No, no, no es una comedia, sino un asunto muy serio y para vos el más honroso que pueda desearse (2017: 208).

Resaltamos, para terminar, una fina ironía en las primeras líneas de la obra, cuando el *artifex* prepara al espectador e introduce a Jourdain por medio de los maestros de música y danza (2017: 91) lo cual ya hemos visto, pero amplifica la caricatura del personaje al contrastar al “burgués ignorante” con el “gran señor ilustrado” —refiriéndose a Dorante—, el cretino aristócrata que vivía de las apariencias y no tiene escrúpulos para engañar tanto al loco burgués como a su amada Dorimena.

CONCLUSIÓN

Para producir la risa, tanto la preceptiva poética de la antigüedad como la teoría retórica clásica aconsejaban al poeta y al orador centrarse en el receptor (principalmente en su *pathos*) y tener presente que la raíz de lo cómico se encuentra, principalmente, en la ridiculización de los defectos y en los supuestos comunes entre productor y receptor. Llama la atención que, entre los recursos utilizados para el humor verbal por el autor, no utiliza elementos complicados, sino materiales sencillos que, expresados en el momento y lugar oportuno, producen el efecto deseado.

En el análisis del humor verbal en el *BGH*, hemos descubierto en Molière a un gran conocedor de la preceptiva clásica sobre la comedia y la retórica de lo cómico. También se ha conocido el proceso que siguió para aplicar las respectivas teorías en la elaboración de la obra objeto de estudio.

El objetivo del autor en el *BGH* es ridiculizar el estilo presuntuoso de algunos burgueses de su época, que estaban siempre lamentándose de no haber nacido con linaje de aristocracia —a cuyos miembros consideraban “mejores personas” solo por el hecho de pertenecer a la nobleza por nacimiento—, y les conducía a llevar una vida con temor al ridículo, al qué dirán, a la extravagancia en el vestir y el hablar, etc. El autor quiere corregir esa costumbre, mostrándoles que sus valores burgueses (el dinero, el matrimonio, una vida familiar tranquila y razonable, su laboriosidad) son más sólidos que el refinamiento exquisito y vacío de la nobleza.

Finalmente, creemos que la mayor parte de las consideraciones desarrolladas sobre el humor verbal desde las perspectivas poética y retórica son aplicables al estudio del monólogo cómico actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguillón, Gutiérrez, Darío (2018), “El *pathos* en el *Estudio Patético* de Alikssadr Scriabin”, *Escritura e Imagen*, 14, pp. 45-63.
- Albaladejo, Tomás y Francisco Chico Rico (1994), “La *intellectio* en la serie de las operaciones retóricas no constituyentes de discurso”, en *Teoría/Crítica*, 5, *Retórica hoy*, en Tomás Albaladejo *et al.*, Madrid, pp. 339- 352.
- Albaladejo, Tomás (2013), “Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario”, *Tonos Digital*, 25, pp.1-21.
- Anónimo (1997), *Retórica a Herenio*, Madrid, Gredos.
- Aristóteles (1994), *Retórica*, Madrid, Gredos.
- Aristóteles (2002), *Poética*, ed. Antonio López Eire, 201, Madrid, Istmo.
- Aristóteles (2010), *Poética, Libro I, Anónimos sobre la comedia*, ed. Paloma Ortiz García, Madrid, Dykinson.
- Bergson, Henri (2011), *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Buenos Aires, Godot.
- Cicerón (1997), *La invención retórica*, ed. Salvador Núñez, Madrid, Gredos.
- Cicerón (2002), *Sobre el orador*, ed. Jasé Javier Iso, Madrid, Gredos.
- Cicerón (2013), *El orador*, Madrid, Alianza.
- Chico Rico, Francisco (2009a), “La risa en el contexto de la Teoría Literaria occidental”, en Ulpiano Lada Ferreras *et at.*, *Literatura y humor, Estudios teórico-críticos*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 83-100.
- Chico Rico, Francisco (2009b), “Retórica, comunicación y teatro: sobre la actio o pronuntiatio en el marco de la teoría retórica ilustrada”,

Estudios Filológicos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 324, pp. 109-117.

Chico Rico, Francisco (2015), “La Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica”, *Dialogía*, 9, pp. 304-322.

Cortés, Luis (1964), *Cinco estudios sobre el habla popular en la literatura francesa. Molière, Balzac, Maupassant, Giono, Sartre*, XVII, 4, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Cortés Tovar, Rosario (2017), “Horacio y su historia de la sátira”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/CFCL.57804>.

Fernández Rodríguez M^a Amelia y Rosa María Navarro Romero (2018), “Hacia una retórica cultural del humor”, *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, pp. 188-210, DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.m2>.

Fuhrmann, Manfred (2011), *La teoría poética de la Antigüedad. Aristóteles-Horacio-‘Longino’*, Madrid, Dykinson.

Gil Fernández, Juan (1997), “La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 7, pp. 29-54.

Giuffré, Mercedes y Mercedes Martín (2010), “Estética de la risa. Influencia de Bergson en la obra de Ionesco”, *Signos Universitarios*, 29, 45, Buenos Aires, Universidad del Salvador, pp. 67- 81.

Henríquez Ureña, Pedro (2017), “Introducción” a Molière, *La escuela de los maridos, El Burgués Gentilhombre*, cit., pp:9-21.

Hernández Guerrero, J.A. y M.C. García Tejera (2004). *El arte de hablar. Manual de Retórica Práctica y de Oratoria Moderna*. Barcelona, Ariel.

Howard Lawson, John (1995), *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, Madrid, Asociación de directores de escena de España.

Leith, Sam (2012), *¿Me hablas a mí? La Retórica de Aristóteles a Obama*, Madrid, Taurus.

Les Luthiers (2019), *Monólogo Mal Puntuado*, <https://www.youtube.com/watch?v=c0eUrjNrkUg>, (fecha de consulta: 2/07/2019).

López, Rosario (2012). “Introducción”, *Comedia latina. Obras completas de Plauto y Terencio*, trad. José Román Bravo, ed. Rosario López Gregoris, Madrid, Cátedra.

Llanos López, Rosana (2007), *Historia de la Teoría de la comedia*, Madrid, Arco.

Molière (1670), *El Burgués Gentilhombre, El medico a palos, Tartufo*, Barcelona, Bruguera (1972).

Molière (1670), *La escuela de los maridos, El Burgués Gentilhombre*, Introducción de Pedro Henríquez Ureña, traducción de Nydia Lamarque, Buenos Aires, Losada (2017).

Morales, Harley Roberto (2017), “Risa y argumentación: algunos ejemplos en la literatura latina”, *Pensamiento actual*, 17, 28, pp. 208–223.

Perelman, Chaïm y Lucie Olbrechts-Tyteca (1958), *Tratado de argumentación. La nueva Retórica*, ed. Julia Sevilla et al., Madrid, Gredos (1989).

Plauto, Tito Maccio (2012), *Comedia latina. Obras completas de Plauto y Terencio*, trad. José Román Bravo, ed. Rosario López Gregoris, Madrid, Cátedra.

Quintiliano, Marco Fabio (1999), *Institutio Oratoriae, libri XII, Sobre la formación del orador*, Tomo II, libros IV-VI, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.

Quintiliano, Marco Fabio (2015), *Instituciones oratorias*, Traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid: librería de la Viuda d Hernando y C., 1887, edición digital *Kindle*, Moris Polanco.

Quiroga, I., Marcial (1969), “Molière. Su salud y los médicos”, *Medicina e Historial*, Rocas.

Sánchez, Rosa (2008), “Marcas de oralidad en *El hacino imaginado*, traducción judeoespañola de *Le Malade imaginaire*”, en Yenny Brumme (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción teatro, comic y medios audiovisuales*, Madrid, Iberoamericana, pp. 135-156.

Sánchez Bellido, Sara (2014), “El humor como recurso dialéctico y de mimesis conversacional en el diálogo renacentista: *Los coloquios* de Baltasar de Collazos”, *Cuadernos de Aleph*, 6, pp. 126-136.

Torres Sánchez, María Ángeles (1997), “Teorías lingüísticas del humor verbal”, *Pragmalisgüística*, 5-6, pp. 235-448.

Ueding, Gert (1994), “Retórica de lo ridículo”, en Tomás Albaladejo *et al.*, *Teoría/Crítica*, 5, *Retórica hoy*, Madrid, Verbum, pp. 99-112.