



**EL HUMOR COMO RECURSO DIALÉCTICO Y DE MÍMESIS
CONVERSACIONAL EN EL DIÁLOGO RENACENTISTA:
LOS COLOQUIOS DE BALTASAR DE COLLAZOS¹**

SARA SÁNCHEZ BELLIDO

FUNDACIÓN RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL-INSTITUTO UNIVERSITARIO MENÉNDEZ PIDAL

El diálogo literario es un género que se remonta a la Antigüedad (algo sobradamente conocido), pero su éxito se prolongó más allá. Los autores del s. XVI no recuperan un modelo olvidado, sino que son herederos de una larga tradición: a los nombres de Platón, Aristóteles y Cicerón se suman los de autores como San Agustín o Boecio y, más tardíamente, Luciano, a través del uso que de su modelo hicieron Erasmo o Vives, entre otros. Y es que el diálogo, con su facilidad para introducir opiniones diversas y mostrar los diferentes ángulos de una misma idea, se erige como el molde perfecto para establecer el punto de vista que interesa al autor con la apariencia de verdad que otorga el hecho de atender tanto a los argumentos a favor como a los contrarios, que encuentran defensores en los distintos interlocutores de la obra. Incluso si estos no llegan a un acuerdo y el juicio se suspende, el lector tendrá la sensación de haber recibido toda la información necesaria para forjar su propia opinión sobre el asunto, muchas veces influida por el peso que el autor confiera a los argumentos. De ahí que el Renacimiento, con su interés por desentrañar todas las facetas de la vida humana, hiciese un uso abrumador de esta fórmula.

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto I+D “IDEAPROMYR3: Inventario, Descripción, Edición crítica y Análisis de textos de prosa hispánica bajomedieval y renacentista. Línea: Diálogos (fase 3)”, con ayuda concedida por el MINECO (Referencia FFI 2012-33903).

Pero si hay algo que define el género, además de esta continua búsqueda de la unión del *prodesse et delectare*, es su configuración como mimesis comunicativa, es decir, su apariencia de conversación real, y su estrecha relación con la dialéctica y la retórica. En definitiva, es un género argumentativo que se presenta como ficcionalización de un coloquio, el cual tiene como objetivo exponer una teoría o discutir un determinado asunto polémico.

Como todo proceso elocutivo en interacción, supone la necesaria participación de más de una voz (ya sean diferentes interlocutores, ya sea uno solo dialogando con su propia conciencia). Dichas voces intercambiarán los papeles de emisor y receptor dando forma al discurso a medida que el coloquio avanza. Es cierto que el discurso en interacción por antonomasia es el oral. No obstante, también puede aparecer por escrito. De hecho, López Serena pone de relieve el hecho de que el estudio de la oralidad ha partido en muchos casos de textos escritos (2007: 76-80 y 191-198). Esto no debe, sin embargo, verse como una incoherencia absoluta, ya que sí puede existir una relación directa entre oralidad y escrituralidad, especialmente cuando se produce o recrea una conversación². Es lo que por analogía –y mimetizado por escrito– ocurre con el diálogo literario.

La lengua argumentativa se convierte en el diálogo en forma retórica. Cada uno de los interlocutores busca convencer al contrario de la validez de sus ideas y argumentos, por lo que genera una estrategia para persuadirle, es decir, otorga un especial valor a la forma de expresión que conduce la comunicación al ámbito retórico. Pero en este género, la conversación literaria intenta ser también una reproducción mimética del proceso elocutivo normal:

Quando los antiguos establecieron los principios del hecho literario lo único que diferenciaba a la literatura de la argumentación retórica era la mimesis. Esa idea, la mimesis como ficción verosímil, es la que los preceptistas y autores de los siglos XVI y XVII intentaron aplicar al diálogo (Vian Herrero, 1992: 7).

² Sobre la problemática de los conceptos de oralidad y escrituralidad puede verse Koch y Oesterreicher (2007) y López Serena (2007: 143-148). Señala también López Serena que la Estilística se ha interesado precisamente en esta relación cuando los textos recrean un lenguaje coloquial, aunque con visiones distintas dependiendo de la finalidad del estudio: análisis de la lengua o análisis de los recursos utilizados por el autor (2007: 105-106). Este trabajo podría entenderse como representante de esa segunda postura, ya que se centra en el análisis del humor como instrumento para lograr un objetivo artístico, la mimesis ficcional.

Se trata de una imitación no de las acciones o personajes, como realiza el teatro, sino, sobre todo, de lo que estos dicen, de la palabra y el modo en que esta puede utilizarse para la exposición de temas tanto filosóficos, como históricos o civiles³.

Según la crítica, el diálogo oral se rige en todo caso por unas reglas que, si bien no de forma estricta, son compartidas y seguidas por todos los participantes.

Les règles conversationnelles concernent par exemple les modalités de l'ouverture et de la clôture des interactions, la «machinerie» des tours de parole, l'organisation globale et locale des échanges (...). Toutes ces règles viennent grossir les rangs de la «compétence communicative» des sujets (Kerbrat-Orecchioni, 2005: 57).

Sin embargo, el texto dialógico no puede respetar en su totalidad las reglas de la comunicación oral, puesto que la representación exacta, con su desorden, incoherencias, etc., haría inviable el discurso argumentativo. Se debe buscar un modo de simular las mismas condiciones, pero de una forma estructurada y lógica⁴. Es decir, se debe literaturizar y ficcionalizar, que es lo que hacen los autores de diálogos (y de una forma cada vez más verosímil).

Dado que el estilo que se intenta reproducir es el casual (en oposición al cuidadoso y al formal)⁵, se introducirán rasgos propios de este tipo de conversación, como las interrupciones, la apelación a la réplica, las perífrasis (“construcciones que glosan lo enunciado previamente”⁶), las redundancias y repeticiones, la elipsis o el apoyo en elementos extraverbales (gestos). Sin embargo, por ser literaturizado, el diálogo se asemejará al estilo cuidadoso en algunos otros aspectos: respeto de los turnos de palabra y organización del discurso, fundamentalmente. No estamos ante una

³ Esta precisión es relevante. No se trata de un valor de la mimesis por sí misma, como representación de la lengua hablada para conseguir verosimilitud (característica que aparece frecuentemente en la novela, por ejemplo), sino utilizada también con propósito argumentativo.

⁴ En realidad, en la mayoría de los casos, "la incorporación de lo coloquial a lo literario supone cierto grado de tergiversación. (...) se admite unánimemente la imposibilidad de calcar exactamente la andadura sintáctica propia de la modalidad comunicativa inmediata en la literatura " (López Serena, 2007: 198 y 202-203), es decir, que no se trata de una característica exclusiva del diálogo literario. Sin embargo, sí es sustancial en este tipo de producción, dado que deriva de la intencionalidad del autor.

⁵ “El estilo cuidadoso se produce cuando la conversación pierde espontaneidad (...). El estilo formal se manifiesta en un acto de comunicación oral en el que el hablante trata de textualizar el enunciado” (Bustos Tovar, 1998: 101). A decir verdad, esto depende también del nivel de lengua elegido, del tema y de la relación existente entre los interlocutores, puesto que el uso de la lengua será generalmente más cercano al cuidadoso cuando estos ocupen distinto nivel de conocimiento y tenderá más a la casual o coloquial cuando se encuentren al mismo nivel, favoreciéndose esa imagen de inmediatez comunicativa.

⁶ Bustos Tovar, 1998: 106. Para López Serena, son especialmente relevantes los rasgos característicos de la sintaxis del discurso coloquial, que clasifica en figuras de simetría, enumeración y escaleras (2007: 219-236).

reproducción fiel de una conversación ocurrida, insisto, se trata de una ficcionalización que toma como modelo lo real.

No obstante, por su carácter de imitación, el diálogo no abandona del todo el campo de la oralidad. “El escritor, como autor de un proceso de transformación de la oralidad en escritura recurre, en realidad, a utilizar los signos de inscripción necesarios que identifiquen lo escrito como manifestación de la oralidad” (Bustos Tovar, 1995: 27). Por ello, los autores de diálogos incluirán algunos ingredientes que ayuden a crear esa ilusión de realidad y de charla naturalmente ocurrida. Su objetivo es simular la interacción comunicativa pero sin perder el hilo de la argumentación lógica, lo que permitirá al lector comprender el mensaje de una manera amena y variada. Se trata de recrear una situación de inmediatez comunicativa (Koch y Oesterreicher, 2007: 30-40) y para ello se utilizarán diferentes mecanismos que se relacionan directamente con el grado de familiaridad y de implicación emocional de los interlocutores.

Los recursos más habituales de los escritores de diálogo para lograr esa apariencia de realidad fueron ya mencionados por Ana Vian en alguno de sus trabajos⁷. Muchos de ellos tienen relación con diferentes técnicas dramáticas, como la acotación en sus diferentes modalidades, la deixis, el aparte, el mutis o el monólogo dramático, pero también se incluyen entre estos elementos algunos recursos relacionados con el humor, como los chistes y las pullas, que Vian Herrero incluye en su clasificación dentro del apartado de "familiaridad y distensión":

Con el fin de crear la idea de familiaridad, fluidez y variedad de una conversación distendida, el autor de diálogos se sirve de varios recursos (...). Es éste [chistes y pullas] un procedimiento bastante frecuente en la medida en que la circunstancia que reúne a los personajes casi nunca es de puro azar, sino que media una relación afectiva o de dependencia docente entre los interlocutores (...). Las sugerencias y alusiones, chistes y pullas otorgan interés a la discusión, aseguran la amenidad del tono y con frecuencia se convierten en un instrumento de seducción afectiva e intelectual de unos interlocutores hacia otros (Vian Herrero, 1988: 185).

Precisamente por la carga afectiva que generalmente tiene este tipo de intervenciones en un diálogo, puede servir, además, como elemento caracterizador de los diferentes interlocutores y, por supuesto, influir en la evolución argumentativa del discurso de los mismos. Un grado de familiaridad alto, propiciará igualmente una mayor

⁷ Véase Vian Herrero, 1988: 178-186. La autora establece cuatro categorías principales donde después agrupa los diferentes recursos: dramatismo e inmediatez escénica, ilusión de intimidad, familiaridad y distensión, y circunstancias y emotividad.

implicación afectiva, puesto que una relación excesivamente jerárquica puede distorsionar la apariencia de espontaneidad de las intervenciones. En este sentido, el humor contribuye de manera esencial a la configuración de esa apariencia de inmediatez.

Para ejemplificar este proceso y mostrar más claramente el uso que el autor de diálogo confiere al humor, me serviré de un texto poco conocido, pero enormemente sugerente, los *Coloquios* de Baltasar de Collazos. Se trata de una obra publicada en 1568 (aunque probablemente escrita entre 1563 y 1564) en la que tres falsos caballeros, Antonio, Fabián y Dionisio, discuten sobre la conveniencia de continuar con su modo de vida, que, dada su penuria económica, les supone enormes miserias y muchas veces el escarnio de quienes conocen su verdadera condición. De este modo, mientras Fabián se muestra convencido de que la aparente honra que les confiere su status merece el esfuerzo que supone, Dionisio se presenta como penitente arrepentido y Antonio se debate entre abandonar o seguir en dicha situación.

Estas posiciones dialógicas se manifiestan en una estructura generalmente pedagógica⁸: uno de los interlocutores ejerce el papel de maestro y otro u otros, el de discípulo. Por regla general, en los *Coloquios* será a Fabián a quien los demás intenten mostrar la verdad, lo que supone una posición de superioridad argumentativa de los demás respecto de él. De ahí que, a menudo, las burlas, los chistes y las pullas que aparecen en la obra estén destinados a desacreditar su postura.

Generalmente, el autor de los chistes es Antonio, cuya personalidad es abiertamente sarcástica. Así, cuando comienza la obra, Fabián y Antonio se visten los ropajes de maestro y discípulo respectivamente: la reconocida experiencia de Fabián en las supercherías para aparentar hace que Antonio se interese en aprender y se dedique a preguntar:

ANTONIO: (...) vamos con nuestra caballería adelante y tratemos qué orden se terná para que los vestidos nos duren y las gentes nos tengan siempre en la opinión que nosotros deseamos ser tenidos. Y dezidme lo primero ¿qué es lo que hazéis con esa vuestra capa, gorra y calças, que cada día parece que se acaba de quitar de la percha? ¿Tenéis prensa en vuestra casa? (...) acabemos la plática que ayer quedó començada y dezidme lo primero ¿con qué limpiáis vos la ropa, pues que dezís y dais por regla que no se ha de limpiar con escobilla?⁹ (Collazos, 2013: pp. 318 y 324)

⁸ También hay ejemplos de estructura polémica, en la que dos interlocutores enfrentan directamente sus posturas, especialmente entre Antonio y Dionisio, quienes frecuentemente alternan la voz autorial (véase Sánchez Bellido, 2013: 123-148).

⁹ La edición utilizada en este trabajo será siempre Collazos, 2013: 293-449.

Pero la ironía y sarcasmo por parte del discípulo, invitan a tomar con precaución dicha relación. Por un lado, expresa una y otra vez su desconocimiento y deseo de saber y, por otro, intercala comparaciones y comentarios que ridiculizan y anulan la argumentación de su contrario¹⁰:

FABIÁN: (...) lo que yo hago, procuro lo primero no arrimarme ni asentarme.

ANTONIO: Pues, ¿sois vos elefante, que habéis de andar en pie todo el día¹¹?

FABIÁN: Dexame acabar de dezir, pues basta ser gamaliones¹² sin que vos nos hagáis también elefantes. Digo arrimarme ni sentarme en poyo, que destruye mucho las calças, y deslustra la capa el arrimarse a pared. Y también procuro, con mucho cuidado, no andar por partes que a la capa ni a la gorra le caiga polvo, ni pelos, ni cosa que haya menester la escobilla para quitarse, porque rae el pelo y a cinco o seis años que hombre traiga una capa parece vieja.

ANTONIO: ¿A cinco o seis años no queréis que parezca vieja, y aunque lo esté, sino queréis que ande con la edad de las bestias, que cinco o seis años es lo mejor de su edad, porque no han cerrado ni cierran hasta los siete¹³?

FABIÁN: Por Dios, señor Antonio, que me parece que os burláis desta nuestra caballería (pp. 319-320).

Claramente, tanto la comparación con el elefante como la de las bestias supone una animalización de la figura que Fabián está pintando, lo que inmediatamente la convierte en risible e invierte su valor. Y es que las referencias al mundo animal son una constante en las burlas de Antonio y uno de los recursos que más utiliza a lo largo de la obra. Por ejemplo, en el coloquio segundo dirá: “no creo que se hallara sacre ni giunfalte venido de Candía que con tan grande ánimo acometa la garça como vos y yo la acometeríamos”, a lo que responde Fabián, uniéndose esta vez a la broma: “Hecho me habéis reír con la comparación. Y no me negaréis que en esto del comer no somos muy virtuosos por la mucha abstinencia que en ello tenemos” (p. 323). Y más adelante:

Según todo lo que habéis dicho, nosotros no servimos de más en el mundo que las monas, que no hay más provecho dellas que provocarnos a risa con las cosas que hazen, aunque ellas con sus monerías ganan lo que comen y visten y la gracia de los hombres, lo que no hacemos nosotros (p. 325).

¹⁰ Esta postura de Antonio se asemeja a la propia del carácter que María Rosa Pinto Lobo denomina "irónico", tomando como fuente el *Tractatus Coislinianus*: "En la comedia, la case especial de ironía practicada por el oponente del Impostor es estupidez fingida" (1992: 249).

¹¹ Hace referencia a la idea de que los elefantes no se sientan o acuestan nunca, ni siquiera a la hora de dormir. Así, encontramos en CORDE algún testimonio en la misma línea: “Sé que no soy *elefante*, que tengo de dormirme en pie” (*Diálogos de John Minsheu* en Real Academia Española: Banco de Datos (CORDE) (en línea). *Corpus Diacrónico del Español* en [<http://www.rae.es>] (17/02/2011).

¹² *gamaliones*: esta forma probablemente se debe a una sonorización de la inicial. Obviamente, la conocida capacidad de este animal para el camuflaje justifica las palabras de Fabián, ya que ellos también deben asimilarse al entorno, fingiéndose parte de él, para sobrevivir.

¹³ “cerrar la bestia y ser ya cerrada se dize de la que ha mudado todos los dientes y no se le puede por ellos conocer la edad” (Covarrubias, 1995).

La intención de Antonio es claramente satírica, si tenemos en cuenta la definición que de sátira nos da el *Diccionario de la Academia*: "escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo a personas o cosas. Discurso o dicho agudo, picante y mordaz dirigido a este mismo fin" (*DRAE*, 2001). Lo que busca es llamar la atención sobre los aspectos criticables de la postura de su oponente para enfatizar la censura. Un rasgo nada extraño, por otra parte, al género del diálogo, quien tenía en Luciano un excelente modelo.

El problema reside en que la sátira a menudo puede resultar amarga, especialmente para el objeto de la crítica. Es lo que ocurre en este caso con Fabián, quien suele molestarse por los malintencionados comentarios de Antonio, lo que le lleva a murmurar de su oponente en un momento en que piensa que no puede oírle. Se trata de una situación que recuerda en buena medida a un recurso típicamente dramático: la conversación escuchada por azar por un personaje sin que lo adviertan los demás¹⁴. Al inicio del "Coloquio cuarto", Fabián y Dionisio se encuentran y comentan la ausencia de Antonio, lo que aprovecha el primero para criticarlo:

DIONISIO: (...) Pero, ¿qué es de Antonio? Milagro es andar vos sin él.

FABIÁN: Dalde a Dios, que más huelgo solo, que es tan pertinaz en sustentar sus opiniones que muchas veces recibo gran pesadumbre de oírle.

DIONISIO: Condición es muy general esa vuestra en todos, que nos pesa en oír las verdades y aborrecemos al que nos las dize y, aunque a mí me acaece con Antonio lo mesmo que a vos, como veo que tiene razón, disimulo con él. ¡Qué austero y severo es! Si fuera juez, qué recto que fuera.

FABIÁN: No es su aspereza tan fundada en virtud como eso, que de mal acondicionado lo haze (p. 343).

Es entonces cuando aparece el aludido y se muestra enojado por lo que ha oído:

ANTONIO: ¿Qué es eso de mal acondicionado? Tomado os he con el hurto en las manos. ¡Cómo me debéis de haber cortado la ropa, y cómo se le parece en la cara al señor Fabián! ¡Oh, qué gusto tan grande es tratar dos de uno que ha a ambos enojado, cómo se conforman en afearle sus cosas, dándole siniestros entendimientos para condenarlas por malas, y en buscar tachas y objetos que ponerle! En mí, poco trabajo habréis tenido en hallarme hartas (p. 344).

El enfado de Antonio le dura casi hasta el final del coloquio y sale a relucir en ácidos comentarios como: "¿Y qué decía Fabián a eso? Que, pues desea tanto ser caballero, vaya a servir al Rey en la guerra y procure merecerlo. Pero estas cosas de guerra muy sabrosas son de contar y muy ásperas para nos hallar en ellas" (p. 344),

¹⁴ Era un recurso típico de la comedia de Plauto y Terencio, generalmente unido al aparte, aunque aquí no ocurre de este modo (véase Lida de Malkiel, 1962: 139-140).

aludiendo a la posible cobardía de Fabián, delatada en una conversación mantenida en el coloquio anterior (véanse p. 340-341).

Como puede verse, la relación entre los dos "amigos" está plagada de tirantezas, y los enfrentamientos entre ambos son constantes, si bien es cierto que casi siempre es Fabián quien resulta en desventaja. Así, por ejemplo, tras la recuperación de este de una enfermedad que lo había tenido en cama, Antonio aprovecha los avisos que, con buena voluntad daba Dionisio, para burlarse de la pobreza de Fabián en relación a su dieta:

DIONISIO: (...) No ha menester más de guardar la boca, que, haziéndolo así, él convalecerá presto

ANTONIO: ¡Y cómo que la guardará bien! Tiene la mejor garganta que caballero d' España. Pásasele a él la semana que no come cozido ni asado (...). Pues dezilde lo que le hará provecho para que coma dello lo que pudiere.

DIONISIO: Ha de comer asado y, si quiere cozido, no coma el caldo, y puede comer carnero y ternera.

ANTONIO: Ternera, no puede, en buena fe.

DIONISIO: Y perdizes que no sean viejas.

ANTONIO: Esas podrá comer de las de Xerez.

DIONISIO: De las de Xerez o del Campo de Tablada o de la Sierra Morena, que eso poco haze al caso, ser de un cabo o de otro.

ANTONIO: ¿Que haze poco al caso? No haze sino mucho al caso, y para que entendáis cuánto haze, habéis de saber que en Xerez de la Frontera, que es una ciudad principal de Andalucía, llaman perdizes a unas cebollas asadas que, con azeite y vinagre, cenan de noche, y destas podrá comer Fabián, que desotras no tiene hecho el gusto a ellas. Y a unas rebanadas que hazen con cierto caldo de aros¹⁵ y otras legumbres llaman lenguados. Dígooslo para que, si los mandáredes comer a Fabián, sean de estos (pp. 372-373).

No he podido documentar la veracidad del uso de estos términos con ese uso, aunque no cabe duda del carácter cómico que resulta de tal especificación.

No obstante, no es únicamente Fabián el objeto de las pullas y el sarcasmo de Antonio. También Dionisio será objeto de burla en relación a su aparente conversión, nunca mejor utilizado el término aparente, pues es precisamente la cuestión de la religiosidad o penitencia externa la que se critica:

FABIÁN: Y con vuestra merced venga [Jesucristo], señor Dionisio, que no nos podía venir de presente cosa con que más nos holgáremos.

ANTONIO: En buena fe, sí podía, que harto más nos holgáramos con una bolsa muy llena de ducados, y aún yo osaría afirmar que, si el señor Dionisio la hallara, que nunca la hiziera apregonar en las plaças, ni aún diera noticia a los curas para que la manifestaran en los púlpitos.

FABIÁN: Eso fuera antes de agora, pero ya que ha dexado el mundo, sí hiziera.

ANTONIO: Más sospecho que el mundo ha dexado a él, porque, si el señor Dionisio tuviera un cuento de renta y lo hubiera dado a pobres y puéstose en un traje tan llano y

¹⁵ Quizá se refiera a 'aros de cebolla', dado que se hablaba de esta hortaliza, aunque puede ser una errata por arroz, no tengo seguridad.

tan honesto como el en que agora anda, creyera yo cualquiera cosa dél, pero no le vemos más que andarse haziendo reverencias muy baxas y otras cosas que suenan y no deben, y, como no es cosa nueva vivir de industria, la malicia humana no puede dexar de presumir que necesidad, más que virtud, le ha hecho tomar cilicio (p. 337)¹⁶.

Y más adelante dirán:

FABIÁN: ¡Qué bien habla Dionisio, señor Antonio! Pero creo que con oírle todo esto, aún no le fiárades vos la moça ni la bolsa.

ANTONIO: La moça, no, en buena fe, si la tuviese. La bolsa, sí, porque la vuestra y la mía seguramente se podían fiar de Arroba y el Canarín, si fueran vivos, y yo os certifico que nunca encargaran sus conciencias con ellas (p. 345).

En realidad, la burla en este caso se hace extensiva a la situación de los tres protagonistas, pero no deja también de subrayar que Dionisio no escapa a ella y, por tanto, merece igual desconfianza.

Es cierto que, en algunas ocasiones, el chiste aparece sin valor real argumentativo, solo como elemento de variedad discursiva. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la anécdota del médico portugués que cuenta Dionisio a Fabián tras su enfermedad:

DIONISIO: (...) en eso os podrían hazer la burla que hizo un médico portugués a un enfermo, que le dio una purga que en más de tres días no le vagaba ir de la cama al servidor, y veníale a ver cada día y dezíanle cómo hazía muchas cámaras el enfermo, y él respondía: “Eso me queiro”. Hasta el cuarto día, que, viniéndole otra vez a ver, le dixeron cómo ya era finado y respondió él sin ninguna pena: “ahora ficará purgado para toda sua vida”; y llamábanle después el doctor “esomequeiro” (p. 371);

o los comentarios que relata don Jorge, un caballero flamenco que aparece al final de la obra, de un compañero sobre el vino:

Así dezía un soldado de mí camarada, estando en el campo sobre Mes de Lorena el año de mil y quinientos y cinquenta y dos: que con el beber se holgaba, que el comer, su trabajo le costaba. Y dezía también este mismo soldado que, si el beber quisiese probar su nobleza y antigüedad, que no le faltarían testigos (p. 408).

No obstante, como puede verse, la mayoría de las burlas y pullas que aparecen en la obra sirven no solo para introducir un rasgo de amenidad, sino también para desvirtuar los argumentos del contrario y para caracterizar a los personajes, como se mencionaba más arriba. Queda claro que quien más frecuentemente resulta objeto de las burlas es Fabián, ya que su comportamiento es el que se pretende criticar a lo largo de la obra. Para enfatizar y hacer más visible esa crítica, el autor otorga a sus oponentes la capacidad de ridiculizarlo, en este caso, a Antonio, quien puede ser definido como

¹⁶ Para las posibles implicaciones ideológicas de este comentario y algún otro relacionado con la religión en la obra, véase Sánchez Bellido, 2013: 235-241.

ingenioso o irónico¹⁷. Es precisamente este quien vence la mayor parte de las batallas dialécticas, y, aunque no se presenta como personaje modelo y no queda libre de crítica, quien sostiene en mayor medida la voz autorial.

De igual modo, la posibilidad de que los interlocutores se burlen de su propia condición o de la de sus semejantes sin que esto provoque una ruptura del pacto interlocutivo contribuye a definir su relación (si no de plena amistad, sí de camaradería y compañerismo) y a otorgar credibilidad al discurso. Es decir, el humor, como anunciaba al inicio del trabajo, se utiliza para recrear las condiciones de verosimilitud de la conversación, para lograr la mimesis conversacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUSTOS TOVAR, José Jesús de (1995): “De la oralidad a la escritura”, en Luis Cortés Rodríguez (ed.), *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*, Almería, Universidad de Almería, pp. 9-28.

— (1998): “El análisis de textos coloquiales”, en Inés Carrasco y Guadalupe Fernández Ariza (eds.), *El comentario de textos*, Anejo XVII de *Analecta Malacitana*, Málaga, pp. 99 -116.

COLLAZOS, Baltasar de (2013): *Coloquios*, en Sara Sánchez Bellido, «Estudio y edición de los *Coloquios* de Baltasar de Collazos», tesis doctoral dirigida por la Dra. Ana Vian Herrero, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 293-44.

COVARRUBIAS, Sebastián (1995): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Felipe C. R. Maldonado (ed.), Madrid, Castalia.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2005): *Le discours en interaction*, París, A. Colin.

KOCH, Peter y Wulf OESTERREICHER (2007): *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*, Araceli López Serena (trad.), Madrid, Gredos.

¹⁷ Véase Pinto Lobo, 1992: 233-274.

LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa (1962): *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA.

LÓPEZ SERENA, Araceli (2007): *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid, Gredos.

PINTO LOBO, María Rosa (1992): "La influencia del humor en el proceso de comunicación", tesis doctoral dirigida por Felicísimo Valbuena de la Fuente, Universidad Complutense de Madrid, Madrid en [<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/S/3/S3016701.pdf>] (25/11/2013).

RAE (2001): *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa.

SÁNCHEZ BELLIDO, Sara (2013): «Estudio y edición de los *Coloquios* de Baltasar de Collazos», tesis doctoral dirigida por la Dra. Ana Vian Herrero, Universidad Complutense de Madrid, Madrid en [<http://eprints.ucm.es/23811/1/T35043.pdf>] (03/02/2014).

VIAN HERRERO, Ana (1988): "La ficción conversacional en el diálogo renacentista", *Edad de Oro*, VII, pp. 173-186.

— (1992), "El diálogo como género literario argumentativo: imitación poética e imitación dialógica", *Ínsula*, vol. monográfico nº 542, año XLVII, pp. 7-10.